B/5
16597 6
a'
31

Nachrichten
von
Kunſtſachen
in
Italien.

Erſter Theil.
Venedig.

Von F. F. Hofſtäter.

WIEN,
bey Joſeph Edlen von Kurzbeck, k. k. Hofbuchdrucker
Groß = und Buchhändler.
1792.

Vorbericht.

Auf meiner Reiſe durch Italien wollte ich die Gelegenheit nicht unbenuzt laſſen, die wichtigſten Werke der Kunſt mit eigenen Augen zu ſehen, und meine Bemerkungen den Grundſäzen anzupaſſen, die ich mir aus der Natur, und aus dem Weſen der ſchönen Künſte ſeit langem ſchon abgezogen hatte. Uiber der Straße fehlte es an Muſſe, die geſammelten Bemerkungen in Ordnung und ins Reine zu bringen. Dieſe Arbeit behielt ich mir alſo für Neapel vor, wo ich länger zu bleiben hatte. Ich unterzog mich auch derſelben, ſobald ich daſelbſt konnte, und war willens, die fertigen Nachrichten nach Wien abzugeben, wo mein Freund Haſchka ſich erboten hat, die Ausgabe zu beſorgen. Es war alſo den Umſtänden gemäß, daß ich die Form der Briefe gewählt, und dieſe an meinen thätigen Freund gerich-

tet habe, deſſen Einſichten in die ſchönen Künſte ich ſicher überlaſſen konnte, hie und da, wie er es für gut fände, das eine abzuändern, das andere wegzulaſſen. Allein die Sache gewann bald eine andere Wendung: ich kehrte früher zurük, als ich vermuthete, und war zugleich Briefſteller, und Uiberbringer. Nun würde ich die Mühe nicht geſcheut haben, eine Form, die ich für andere Umſtände gewählt hatte, wieder abzuändern, wenn meinen Leſern daran gelegen ſeyn könnte, Nachrichten von Kunſtſachen in dieſer oder in jener Geſtalt zu haben. Selbſt dieſer Vorbericht dürfte unnüz ſeyn, wenn er nicht beſtimmt wäre, manches entweder zu erklären, oder auch, weil es nun nicht mehr an ſeinem Plaze ſteht, zu entſchuldigen. Briefen, die aus Neapel kommen, wenn ſie gleich theoretiſche Grundſäze, oder Nachrichten von Venedig enthalten, kann es denn doch nicht übel gedeutet werden, daß ſie auch manchmal etwas von dem Orte, wo ſie geſchrieben wurden, einfließen laſſen, was allerdings bei veränderter Form wegfallen müſte.

Vielleicht iſt mancher Leſer, der begieriger nach Kunſtnachrichten verlangt, nicht zufrieden, daß ich zwei Briefe äſtthetiſchen Entwikelungen geweiht, und überdieß noch

eine

eine Uiberſicht der Künſte vorangeſchikt habe. Das eine zog das andere nach ſich. Ich wollte Rechenſchaft geben, aus welchem Geſichtspunkte ich vorzüglich die Kunſtwerke zu ſehen pflege, um der Wiederholungen überhoben zu ſeyn, oder ſchon entwikelte Grundſäze, wenn ſie nöthig wären, nur berühren zu dürfen. Es iſt zwar die Uiberſicht der Künſte bereits in einem litterariſchen Magazine erſchienen, allein, da ſie nicht in jedermanns Händen iſt, faßte ich den Entſchluß, ſie mit Erläuterungen und Zuſäzen vermehrt den gegenwärtigen Nachrichten anzufügen, wobei ich auch die Gelegenheit ergrif, manches, ſo noch viel zu wenig beſtimmt war, deutlicher zu erklären, und einigen Zweifeln zu begegnen, die von einſichtvollen Recenſenten aufgeſtellt worden ſind. Ich ſehe ſie zwar noch nicht als gehoben an, und finde mich nicht eher in der Lage, ſie heben zu können, als ich Muſſe habe, meine Theorie der Künſte im Zuſammenhange zu geben.

Da die meiſten Malereien, welche hier vorkommen, der Schule von Venedig angehören, ſo habe ich, um die Bruchſtüke in ein ganzes zu binden, die Geſchichte dieſer Malerſchule angeſchloſſen. Dagegen dürfte es Manchem fremd ſcheinen, Nachrichten

ſo kurz ſie auch ſind, von Künſtlern, die ohne in dieſe Schule zugehören, ihre Werke in Venedig aufgeſtellt haben, ſchon in dem gegenwärtigen Bande zu finden, wenn es nicht zu Vergleichungen bequemer wäre, einige, zumal Chronologiſche Beſtimmungen, an der Hand zu haben.

Meine Abſicht war, Liebhaber der Kunſt auf den philoſophiſchen Theil derſelben aufmerkſam zu machen, und in berufenen Gemälden das Weſentliche der Kunſt von dem Zufälligen, das Ziel von dem Mittel zu ſondern. Wenn ich gleich nicht glüklich genug war, ſo ſchmeichle ich mir denn doch, daß mein Streben Nachſicht verdiene, und einſichtvollere Kenner der Kunſt bewegen werde, dieſelbe Bahn mit größerem Vortheile zu treten.

Wien den 1. November 1791.

Anzeige.

Kurze Uiberſicht der Künſte.

Seite
Natur und Abtheilung der Künſte. 1

Mechaniſche Künſte und philoſophiſche. 2
Mechaniſche Künſte höherer Art. 4
Nicht alle ſchöne Produkte gehören den ſchönen Künſten an. 6
Verſtändige und ſittliche Künſte. 10
Ausübende und darſtellende Künſte. 12
Das Weſen der ſchönen Künſte liegt in der Darſtellung ſittlicher Warheiten. 13
Worinn dieſe Sittlichkeit liege. 15
Die Künſtler des blühenden Alterthums nahmeu ſittliche Rükſicht. 18
Der Unterſchied, den ſchöne Künſte untereinander haben, liegt ganz nur in den verſchiedenen Zeichen ihrer Darſtellung. 23

Stufen der Künſtler.

Seite
Erſte Stufe der Malerei: Mechaniſche Fertigkeit gemeiner Art. 28
Zweite Stufe: mechaniſche Fertigkeit höherer Art. 29
Dritte Stufe: Fertigkeit, das Sittliche nüzlich und reizend darzuſtellen. 30
Anwendung auf den Bildhauer. 33
Anwendung auf den Tonkünſtler. 34
Anwendung auf den Dichter. 35
Dritte Stufe des Dichters, oder eigentlich ſchöne Kunſt. 38
Benehmen des Dichters auf dieſer Stufe. 41

Grenzen des Mechaniſchen und des Sittlichen.

Schwierigkeiten der Grenzenbeſtimmung. 43
Erfindung und Ausführung beſtimmt noch dieſe Grenzen nicht. 44
Nur die Erfindung erſchwert die Grenzenbeſtimmung. 45
Unterſchied zwiſchen der maleriſchen und ſittlichen Erfindung. 46
Die maleriſche Erfindung hat nur mechaniſchen Werth. 48
Die Zeichenbeſtimmung iſt theils ſittlich, theils mechaniſch. 49
Die eigentliche Ausführung durchaus mechaniſch. 51
Aehnliche Stufen der übrigen ſchönen Künſte. 52
Beſondere Anwendung auf die Dichtkunſt. 53
Ihr Ziel, Charaktere und Handlung. 54
Die Zeichen der Dichtkunſt erlauben dem Dichter eine größere Ausdehnung 56

Des

Seite

Des Dichters ſittliche Erfindung. 58

Des Dichters maleriſche Erfinduug. 62

Beim Vortrage. 62

In der Nachholung. 64

Maſchinen des Knotens und der Aufloͤſung. 65

Des Dichters Zeichenbeſtimmung. 68

Wendungen der Sprache. 69

Die Form des Vortrags. 72

Die Schreibart. 73

Des Dichters Ausfuͤhrung. 77

Anwendung der Sprache. 78

Bau des Verſes. 79

I.

Von Beurtheilung der Malereien.

Warum die Urtheile uͤber Werke der ſchoͤnen Kuͤnſte ſo ſehr verſchieden ſind. 80

Warum vorzuͤglich uͤber Werke der bildenden Kunſt. 84

Uiberſpannte Beſchreibungen. 85

Naͤhere Beſtimmung des Sittlichen. 91

Schoͤne Natur ſchoͤn ausgefuͤhrt iſt noch das Sittliche in Kunſtwerken nicht. 92

Schoͤne Kuͤnſte ſollen unmittelbar ſittliche Eindruͤke machen. 94

Was eigentlich ſittlich ſey. 95

Die alten Kuͤnſtler nahmen bei ihren Venuſſen, Amorn, Hymeneen, Grazien, Faunen ſittliche Ruͤkſicht. 99

Die Herkuleſſe haben in dem Sittlichen der Kunſt ihren unbeſtrittenen Plaz. 101

Seite

Glykons Held ſteht nun in Neapel. 102

Dahin hat man auch die Gruppe Toro di Farneſe gebracht. 105

II.

Von dem Geſichtspunkte, aus welchem Malereien zu betrachten ſind.

Vorzügliche Rükſicht auf deren ſittlichen Theil. 107

Die Unterſuchung des mechaniſchen Theils ſteht beſſer dem praktiſchen Künſtler an. 109

Wie die Unterſuchung des Sittlichen dem Philoſophen. 110

Ausdruk der Seele, vorzüglich des Charakters, iſt das Weſen der Kunſt. 112

Warheit und Würde des Charakters. 113

Niedrige Natur. 114

Gemeine, alltägliche Natur. —

Schöne Natur. 115

Ideal. 116

Charakteriſtiſche Schönheit. 118

Das Wolwollen, die Quelle aller würdigen Charaktere. 121

Hohe und ſanfte Eigenſchaften. 122

Ungleiche Miſchung derſelben. 123

Thätigkeit ohne Uibertreibung. 124

Ruhe des Geiſtes. 125

Gemeine Charaktere. 128

Hervorſtehende Charaktere. 129

Geheimniß der Alten. 130

Phyſiognomik im Ganzen des Körpers, in deſſen Theilen, in der Drapperie, in den Geſichtszügen. 132

Uiber-

	Seite
Uibergewicht der Alten in den Geſichtszügen.	133
Affekt.	134

III.

Anblik von Venedig.	135
Markusplaz.	137
Farbenverwüſtung an den Malereien.	139
Auſſenſeite der Markuskirche.	141
Die Sonnenpferde aus dem Altertume	142
Bau der Kirche.	147
Muſaiken daſelbſt.	148
Salomons Gericht.	150
S. Marco ſchwebend.	151
Hochzeit in Kana.	—
Hieronymus.	154
Sanſovins Werke.	155
Malereien der Kirche.	156
Angebliche Seltenheiten.	157
Schaz der Kirche.	159
Muſaik des Franz Zuccato.	163

IV.

Ariſtokrazie von Venedig.	165
Palaſt des Doge.	167
Alte Statuen im Vorhofe.	168
Statuen von Anton Ricci	169
Statuen von Sanſovin über der Rieſentreppe.	170
Löwenrachen.	171
Saal des großen Rathes.	176
Das Paradies von Jakob Tintoret.	178

Die

Seite

Die Begebenheiten der Republik mit Kaiſer Friederich in eilf Schildereien. 179

Die Siege der Republik wider Konſtantinopel und Genua. 181

Allegoriſche Dekenſtüke. 182

Siege und Eroberungen der Venetianer. 184

Bemerkungen über Schildereien dieſer Art. 185

V.

Vorſaal des Antikollegimus. 190

Der Glaube von Tizian. 190

Der Einzug Heinrichs III. Andr. Vicentino 191

Ein knieender Doge von Contarini. 192

Drei Dekenſtüke von Jakob Tintoret. 192

Saal des Antikollegiums. 193

Malereien von Paul Veroneſe, Jakob Baſſano, und Jakob Tintoret. 194

Saal des Kollegiums. 195

Malereien von Paul Veroneſe. 196

Saal der Pregadi.

Chriſtus auf Wolken Jakob Palma, und der Todte von ſeinen Freunden unterſtüzt Jakob Tintoret. 198

Cicero, und Markaurel in Rathsverſammlungen Jakob Baſſan. 199

Die herrſchende Venetia mit ihren tributbringendem Städten Jakob Palma. 199

Ein kniender Doge, unterſtüzt von den Schuzheiligen der Republik. Jakob Palma. 201

Venetia unterſtüzt ihren Doge Loredano. Jakob Palma. 202

Dekenſtük, Venetia, als Meeresbeherrſcherinn. Tizian. 202

Kapelle: eine Statue von Sanſovin. 203

Seite

Saal der Zehnmänner: Dekenſtüke von Paul Veroneſe. 204

Saal des Scrutiniums: an den Wänden Schildereien von Siegen und Eroberungen. 205

Waffenſäle. 206

Bibliothek. 207

Antikenſammlung daſelbſt. 208

Ein großes Opfer auf einem Basrelief. 209

Ganymed, und Leda. 210

Diana und Amor. 212

Pallas und Apoll. 213

Ein vortreflicher Bachus. 114

Ceres, ein Meiſterſtük der Drapperie. 216

Eine Hygiea. 217

Dekengemälde der Bibliothek. 218

VI.

Die große Brüke von Venedig. 219

Die Kirche S. Salvator. 220

Eine Verklärung. Tizian. 221

S. Georg. Tizian. 221

Die Verkündigung des Engels. Tizian. 222

Die Kirche S. Luca.

Lucas betrachtet Marien in ihrer Verherrlichung. Paul Veroneſe. 224

Hoſpital J mendicanti 226

Die Mutter Jeſu unter vielen Heiligen. Heinrich Falange. 227

Maria übergibt den Roſenkranz. Alexander Tiarini. 228

Schule S. Marco. 229

Dekengemälde. 230

Spei-

Seite

Speiſeſaal des daranſtoſſenden Dominikanerkloſters: das Gaſtmal des Phariſäers von Paul Veroneſe. 231
Eine Carita, und zwei Madonnen von Lazarini. 234
Ein ſtrafender Engel von Bambino. 235
Kirche zur heil. Katharina.
Tobias mit dem Engel. Santo Zago. 236
Katharinens Verlobung. Paul Veroneſe. 236
Die ehemalige Jeſuitenkirche.
Lorenz über dem Roſte. Tizian. 237
Himmelfarth Marien. Jakob Tintoret. 237

VII.

Das Arſenal. 239
Zwei Löwen, Reſte des Altertums. 242
Der Bucentoro. 243
Die Patriarchalkirche. 245
Seelen der Abgeſchiedenen, von Luca Giordano. 246
Magdalena, von Guido Reni. 246
Johann der Evangeliſt, von Paul Veroneſe. 247
Kirche S. Joſeph.
Anbetung der Hirten, von Paul Veroneſe. 247
Die Verklärung auf Tabor, von Paul Veroneſe. 248
Michael. Jakob Tintoret. 248
Kirche della Salute.
Anbetung der Hirten, Himmelfarth Marien, und Darſtellung im Tempel, von Luca Giordano. 250

Seite

Dekengemälde. Tizian. 250

Bauart in Venedig. 251

Das Haus Farſetti.

Abgüſſe von antiken Statuen. 254

Gemälde von Giorgione, Tizian, Albani, Tintoret, und eine Zeichnung von Corregio. 255

Andere Italieniſche Malereien. 256

Malereien aus der deutſchen, flamändiſchen, holländiſchen Schule. 259

Der berühmte Satyr von Jordäns. 260

Ein Greis und ein Jüngling von Toornvliet 260

Eine Schöne vor dem Spiegel von Mieris. 261

Eine Waſſerſüchtige Frau von Martin Hemskerken. 262

Madonnenkopf. Guido Reni. 262

Drei große Koloriſten, Tizian, Giorgione, Rembrand nebeneinander. 263

Palaſt Graſſi.

Venus, von Tizian. 265

Vandyk und Rubens. 266

Paul Veroneſe und Guercino da Cento. 266

Amor von Guido. 267

Der Splitterricher, von Domeniko Fetti. 267

Palaſt Piſani.

Eine h. Familie Tizian. 267

Die Gemahlinn des überwundenen Darius vor den Füſſen des Uiberwinders. 267

Palaſt Barbarigo.

Tizians erſtes und leztes Werk. 268

Eine

Seite
Eine Dornerkrönung, zwei Madonnen, Magdalene, Salvator, ein Engel, und Veronica. Tizian. 270
Venus an der Toilette. Tizian. 271
Malereien von Bellino. 271
Von Guercino, Tintoret, Contarini, Paduanino. 272

VIII.

Kirche S. Zacharia.
Die Mutter Jeſu in Geſellſchaft der Heiligen. Johann Bellino. 273
Derſelbe Vorwurf. Tizian. 274
Die Heilung eines Kranken, und Maria über Wolken. Palma der jüngere. 275
Eine Madonna ſchwebt über Wolken, unterher Heilige. Paul Veroneſe. 275
Kirche S. Moſe.
Ein ähnlicher Vorwurf. 276
Die Geburt Marien. 277
Die Erhebung des Kreuzes. 278
Die Anbetung der Weiſen, von Diamantini. 278
Kirche S. Maria Zobenigo. 279
Dekengemälde. 280
Kirche S. Francesco di Vignea.
Die Marter des h. Lorenz. 282
Die Krönung Marien. 282
Die Empfängniß Marien. 283
Chriſtus mit der Fahne der Auferſtehung. 283
Kirche S. Maria nuova.
Zwei Muſaiſche Gemälde. 284
Eine Grablegung. Tizian. 286

Hie-

Seite

Hieronymus. Tizian. 287

Die Auferſtehung. Lean. da Ponte. 288

Eine h. Familie, von Polydor Caravaggio. 288

Der ſegnende Chriſtus, von Rocco Marconi. 289

Kirche S. Johann und Paul.

Maria über dem Throne von Heiligen umgeben. Johann Bellini 290

Wiederum ein ſegnender Chriſtus von Rocco Marconi. 290

Die Kreuzigung, und die Geſchichte der Auffarth Marien. Jakob Tintoret. 291

Der todte Mittler. 292

Eine Sammlung alter Gemälde, von Barthol. Vivarini. 293

Des h. Petrns, eines Dominikaners, Martergeſchichte. Tizian. 294

IX.

Kirche S. Giorgio Maggiore.

Der Weltſchöpfer über der Weltſphäre. Von Aliena und Campagna. 297

Die Hochzeit in Kana, von Paul Veroneſe. 299

Kirche S. Maria Maggiore.

Die Himmelfarth Marien, von Paul Veroneſe. 305

Johann in der Wüſte. Tizian. 306

Chriſtus unter den Apoſteln. Rubens. 306

Eine Madonna unter Heiligen, von Bonifacio Bembi. 307

Noahs Arche. Jakob Baſſano. 307

Seite

Kirche J. Frari.
Die Himmelfarth Marien. Tizian. 308
Eine Madonna. Tizian. 309
Abermal eine Madonna. Johann Bellin. 310
Schule S. Rocco.
Der untere Saal: alle Gemälde von Jakob Tintorets Hand. 312
—— An den Wänden der Treppe. 314
Maria Verkündigung, von Tizian.
Maria beſucht ihre Baſe. Tintoret.
Die Wirkungen der Peſt. Anton Zanchi
Die Befreiung Venedigs von dieſem Uibel. Negri.
—— Der obere Saal.. 315
Alle Gemälde an den Wänden und der Deke von Jakob. Tintoret.
Der Nebenſaal. 319
Drei Gemälde aus der Paſſionsgeſchichte.
Die Kreuzigung.
Der h. Rochus unter die Seligen aufgenommen.
Kirche S. Maria Mater Domini.
Das Abendmalr, von Palma dem älteren. 320
Kreuzerfindung. Jakob Tintoret. 321

Kurze Ueberſicht

der

Künſte.

Wiſſenſchaften ſtehen mit den Künſten in ſo enger Verbindung, daß der natürlichen Ordnung nach die letztern nichts ſonſt, als Sprößlinge der erſtern ſind. Zwar haben die meiſten Künſte zufälligen Erfahrungen ihren Urſprung zu danken; aber nur dann erſt ſind ſie zur Vollkommenheit gediehen, wenn ihre Grundſätze durch tiefſinnige, oft wiederholte, unermüdet fortgeſezte Betrachtungen entwickelt waren. Es iſt der Wiſſenſchaften eigene, weſentliche Pflicht, die allgemeinen Wahrheiten, oder ſpekulativen Kenntniße zu unterſuchen, und aus denſelben ſonderbare Wahrheiten, oder praktiſche Kenntniße abzuleiten: da hingegen die

Kunſt eine Fertigkeit iſt, die abgeleiteten Kenntniße zweckmäſſig anzuwenden.

Selbſt dieſe Verwandtſchaft zwiſchen Künſten und Wiſſenſchaften, deckt uns zwei Hauptklaſſen der Künſte auf, gleichwie es zwei Hauptklaſſen der Wiſſenſchaften giebt. Denn da alle Weſen, die wir kennen, entweder geiſtiger Natur, oder körperlicher ſind, ſo unterſuchen die Wiſſenſchaften, welchen Namen ſie auch haben, entweder die Eigenſchaften körperlicher oder die Eigenſchaften geiſtiger Weſen. Alle Wahrheiten alſo, die ſie ferner aus den allgemeinen Eigenſchaften zum Nutzen des Menſchengeſchlechtes ableiten, fanden ihre Quelle entweder in der Körperlehre oder in der Geiſterlehre.

So entſtehen zwei Hauptklaſſen der Künſte, je nachdem ſie Wahrheiten anwenden, aus der einen oder andern wiſſenſchaftlichen Hauptklaſſe abgeleitet: man kann ſie körperliche, und geiſtige, oder ſchicklicher vielleicht, mechaniſche und philoſophiſche nennen: mechaniſche, wenn ſie auf körperlichen und phyſiſchen Grundſätzen beruhn, und die anwendbaren Kenntniße aus der Körperlehre holen; philoſophiſche, wenn ſie über geiſtigen Wahrheiten gebaut ſind, und Kenntniße anwenden, die aus der Geiſterlehre geſchöpft werden müſſen.

Dieſe zwei Hauptklaſſen der Künſte, ſind, gleichwie in ihrer Quelle, alſo auch in ihrer weſentlichen Beſtimmung unterſchieden: haben jene die Abſicht Körper zu erhalten, fortzupflanzen, zu benutzen, ſo ſind dieſe beſtimmt, den Geiſt des Menſchen vollkommener zu bilden: hiemit ſchaffen die einen uns körperliche, die andern geiſtige, gröſtentheils ſittliche Vortheile.

Die mechaniſchen Künſte beſtehn alſo in einer Fertigkeit, die praktiſchen Kenntniſſe, aus der Körperlehre abgeleitet, gehörig anzuwenden. Ein groſſer Theil derſelben, ganz damit zufrieden, daß ihre Grundſätze von andern geſucht, gefunden, erwieſen ſind, bekümmert ſich nur um deren richtige Anwendung, und ſondert ſich alſo gänzlich von der Wiſſenſchaft ab. Dieſe Künſte niedriger Art haben den Namen der Handwerke erhalten, weil ſie ohne Wiſſenſchaft, das iſt, ohne tiefes Nachſinnen, ohne Aufſpürung der Grundſätze beſtehen können. Denn die mechaniſchen Kenntniſſe ſind insgemein beſtimmt und entwickelt, taugen für alle Fälle, unterliegen einem genauen Maaße, und vertragen eine richtige Berechnung. Der Handwerker alſo, ſobald er ſich mit den abgeleiteten Wahrheiten der Mechanik und Körperlehre, ſo weit ſie ſeiner Kunſt angehören, durch Uibung und Verſuche bekannt gemacht hat, darf immer unbeſorgt der Quelle ſeyn, woraus ſie abgeleitet werden, und wendet ſeinen ganzen Fleiß auf eine richtige und genaue Anwendung derſelben.

Allein es giebt auch mechaniſche Künſte höherer Art, welche Wiſſenſchaft und Ausübung, das iſt, Grundſätze und Anwendung ſo enge verbinden, daß eins ohne das andere nicht wohl beſtehen mag. Sie erregen Hochachtung und Bewunderung mehr oder weniger, je nachdem die Anwendung ihrer praktiſchen Sätze wegen des ausgebreiteten Umfangs, oder wegen der groſſen Verwiklung, oder wegen der ungemeinen Behendigkeit in der Ausführung, oder wegen der Verwandtſchaft mit andern Wiſſenſchaften und Künſten mehr oder weniger Fähigkeit, Feinheit, Gelehrſamkeit vorausſetzt. Hieher gehört vorzüglich die Kriegskunſt, die nebſt ihren vielen Schwierigkeiten noch mit der ſittlichen Kunſt, auch Menſchenherzen zu lenken, verbunden ſeyn muß: aber auch die Heilkunſt in ihrem ganzen Umfange, die höhere Maſchinenkunſt, und andere theils phyſiſche, theils chemiſche Künſte, ſollen ſie in ihrer Art vollkommen ſeyn, ſetzen ausgebreitete Kenntniſſe und Fähigkeiten des Geiſtes voraus, die vergeblich bei gemeinen Menſchenſeelen geſucht würden.

Auch der feine Geſchmak, welcher Kunſtprodukten Würze giebt und Annehmlichkeit, gehört ins Gebiet der mechaniſchen Kunſt höherer Art. Er beruht auf Symetrie, Proportion, Harmonie, Ordnung der Theile, nährt ſich mit den Formen des Ganzen, oder mit der Stellung, Verkürzung, Verlängerung der Theile, und überhaupt mit der Feinheit in der Ausführung, immer in der unmittelbaren Abſicht, daß das Ohr oder

das

das Auge durch eine gewiſſe Folge, oder durch eine gleichzeitige Aufſtellung der Gegenſtände angenehm gereitzt werde, und in beſtimmten, abgemeſſenen Ruhepunkten ſich wieder erholen könne, oder daß ein gefälliger Gegenſtand von andern weniger bedeutenden nicht verdrängt, vielmehr aus denſelben hervorgezogen, und hiemit durch eine leichte und ſichtbare Unterordnung der Theile die Einſicht in das Ganze befördert werde. Alle Rückſichten, welche dabei genommen werden, und alle Mittel, welche zum aufgeſteckten Ziele führen, liegen in der Körperwelt, und werden aus der Körperlehre abgezogen. Der Geſchmack alſo an und für ſich über Gegenſtände des Ohres und des Auges liegt ſo gewiß im mechaniſchen Gebiete, als der Geſchmack über Gegenſtände des Gaumens.

Wenn gleich geſchmackvolle Kunſtprodukte auf die Bildung des menſchlichen Geiſtes einwirken, wenn Symetrien und feine Proporzionen, wenn das körperlich Große und Niedliche, das Starke und Sanfte, und noch mehr vielleicht die harmoniſchen Töne unſere Seele allmählig feiner und ſanfter, oder größer und heroiſcher ſtimmen, und zu jener inneren Schönheit, die in feinern und edlern Verhältniſſen beſteht, gleichſam vorbereiten: ſo wirkt dieſe Art des Geſchmackes denn doch nicht anders, iſt nicht weniger körperlich, als der Geſchmack, welcher ſeinen Sitz im Gaumen hat, und ſchwächer vielleicht, oder nicht ſo ſyſtematiſch, aber eben dieſelben Vorbereitungen in unſerer Seele hervorbringen

 kann.

kann. Dafür hat die Natur geſorgt, daß bei jedem Eindrucke, wodurch unſer Nervengeweb ſo oder anders bewegt wird, in der Seele ähnliche Bewegungen entſtehen, die wir wohl auch aus dieſem Grunde mit körperlichen Namen belegen.

Wir nennen ſchön, was weder an Symetrie noch Ordnung Mangel hat, was ſich durch gefällige oder edle Verhältniſſe auszeichnet, und mehrere Vorwürfe ſo ineinander bindet, daß ſie ein leicht zu faſſendes Ganzes geben. Dieſe Benennung einerſeits, und jene der ſchönen Künſte andererſeits, hat die Künſte ſo ſehr durch einander geflochten, daß es ſo leicht nicht iſt, einer jeden Gattung derſelben ihr eignes Gebiet anzuweiſen. Wer das Handwerk oder die mechaniſche Kunſt höherer Art von der ſchönen unterſcheiden will, muß nothwendig die Schönheit ſelbſt in Zweige theilen, die von einander ſo ſehr, als die mechaniſchen und ſchönen Künſte abſtehen. Denn alle Produkte, die ſchön ſind, ſchönen Künſten anrechnen wollen, wäre gleichviel, als die mechaniſchen und ſchönen Künſte verwirren. Es giebt beinahe keine mechaniſche Kunſt, welche auf ihrer oberen Stuffe nicht auch die Pflicht hätte, ihren Produkten Symetrie, Proportion, Ordnung zu geben. Jeder wackere Schreiner, Schlöſſer, Metallarbeiter, Holzſchnitzer, Stubentüncher, und man kann ſagen, beinah jeder Fabrikant, mehr oder weniger, würde Anſprüche machen, aus dem Fache der mechaniſchen ausgehoben, und in jenes der ſchönen Künſte übertra-

gen

gen zu werden. Auf dieſe Art könnten wir der Verwirrung nicht ſteuren, und wenn wir im Begriffe wären, einer jeden Kunſt ihr eigenes Gebiet anzuweiſen, würden wir uns nach langer Bemühung in derjenigen Zerrüttung finden, aus welcher wir uns ſo eben loswickeln wollten.

Dieſen Zweck zu erreichen, werden wir alſo vor allem zwiſchen Schönheit und Schönheit unterſcheiden, nicht alles, was ſchöne Produkte liefert, ins Fach der ſchönen Künſte übertragen, und lieber auf eine ſchicklichere Benennung bedacht ſeyn, als die Sache dem Namen aufopfern wollen. Es iſt nicht nöthig, den Unterſchied ferne herzuholen. Wir kennen nur körperliche und geiſtige Weſen. Wie wir auch immer über deren Natur zanken wollen, hat dennoch jede Art derſelben ihre eigene Schönheit. Die Benennung haben ſie zwar gemeinſchaftlich, aber ihre Eigenſchaften ſtehen von einander ſo ſehr, als die Sachen ab. Man laſſe alſo Körpern ihre körperliche Schönheit, die auf Symetrie, Proportion, Farben hinausläuft, und gebe dem Geiſte, was ihm eigen iſt. So wird eine hohe Stufe körperlicher Schönheit den mechaniſchen Künſtler empfehlen, indeß die ſchöne Kunſt ihr vorzügliches Augenmerk auf die Vollkommenheit der denkenden und wollenden Kraft des Menſchen richten wird.

Vergebens klagt die mechaniſche Kunſt wider dieſen Unterſchied aus dem Grunde, daß ſie ſchöne Produkte

liefert, und in dieſer Rückſicht verdient, unter die ſchö- nen Künſte aufgenommen zu werden. Wir haben nicht ſowohl wider ihre Gründe, als wider die einmal an- genommene Benennung einzuwenden. Da es aber nicht um den Namen, ſondern um die Sache zu thun iſt, da wir, um eine Ueberſicht der Künſte zu haben, darob ſeyn müſſen, eine jede in ihre gehörige Gränzen zu beſchränken, ſo bleibt uns nichts übrig, als das Zufällige von dem Weſentlichen zu unterſcheiden, und die Natur der Sachen mehr, als den Namen in Acht zu nehmen. In dieſer Rückſicht können wir nicht um- hin, alles, was mechaniſch iſt, die Schönheit ſelbſt nicht ausgenommen, mechaniſchen, alles was geiſtig iſt, philoſophiſchen Künſten einzuräumen: oder wir müſſen darauf Verzicht thun, einer Ideenvermengung, die Namen veranlaßt haben, je entſagen zu wollen.

Es iſt hier um keinen Ehrenrang zu thun: wer wird der Kriegskunſt, oder der Heilkunſt die Malerey vorziehen wollen, weil dieſe ſchön iſt, jene mechaniſch ſind? Ein dringendes Bedürfniß, die Wichtigkeit der Vortheile, und die Seltenheit der Subjekte, denen wir die Erfüllung unſerer Wünſche mit voller Sicher- heit vertrauen können, entſcheidet gar bald für die äuſ- ſerlichen Vorzüge der einen und der anderen Kunſt. Es gereicht alſo einer Kunſt weder zur Ehre, noch zur Unehre, ob ſie in die Zahl der ſchönen aufgenommen, oder davon ausgeſchloſſen werde, wenn ſie ſich durch ihre Nothwendigkeit, Nutzbarkeit, Schwierigkeit Ehre

zu geben weiß. Was die Unterſuchung nützlich macht, ſind nicht äuſſerliche Vorzüge, ſind die Grundſätze ſelbſt, welche nicht eher beſtimmt werden können, als jeder Kunſt genaue Gränzen gezogen ſind, oder gewiß ſo lange ſchwanken müſſen, als noch die Gebiete, wohin ſie gehören, und woher ſie Feſtigkeit zu holen haben, im Streite liegen.

So hat man von jeher der Baukunſt den Platz unter den ſchönen Künſten angewieſen. Aber wer auf das Weſen und auf die eigene Beſtimmung derſelben zurückſehen will, wird das Gegentheil finden. In ſo weit die Baukunſt zur Abſicht hat, ein Gebäude bequem und dauerhaft aufzuführen, ſchafft ſie uns gewiß nur körperliche Vortheile, und leitet ihre anwendbaren Sätze ganz aus der Körperlehre ab. Hiemit mag ſie immer wichtiges Umfanges ſeyn; aber das, was wir ſchöne Kunſt nennen, iſt ſie noch eben nicht. Sie müßte es nur durch Proportion, Symetrie und Verzierungen werden, womit ſie Gebäude nicht nur bequem und dauerhaft, ſondern auch ſchön macht. Allein welche Schönheit finden wir nun an dem ſchönſten Gebäude? iſt ſie geiſtiger Art? empfiehlt ſie Tugenden? läutert ſie die Sitten? beſſert ſie die Herzen? und wenn ſie dann ſelbſt körperlich iſt, wenn ſie ihre Grundſätze aus der Körperlehre holt, wenn ſie auf mechaniſchen Maaßen und Berechnungen beruht, was ſoll ſie anders, als eine mechaniſche Kunſt ſeyn? Ihre Produkte ſind ſchön: aber ſehen wir nicht auch niedliche

Kleiderſchränke, herrliche Eiſengitter, ſchöne Drehwerke, und artige Bijouterien? Können wir manchen Zimmereinrichtungen Geſchmack und Schönheit abſprechen? Kurz, finden wir nicht an unzähligen Produkten der Handwerker Symetrie, Proportion und Verzierungen? Entweder müſſen wir die meiſten, beinah alle Handwerke und mechaniſche Künſte unter die ſchönen zählen, oder wir ſehen uns gezwungen, den ſogenannten ſchönen Künſten eine andere Art Schönheit anzuweiſen. Daß eine Benennung nicht paſſend genug iſt, erweiſt gerade der Fall, da ſie ohne Beſchränkung ihre Gränzen auf Dinge ausſtreckt, die in ihr Gebiet nimmermehr gehören können.

Was die Körperlehre den mechaniſchen, das iſt die Geiſterlehre den philoſophiſchen Künſten; eine Quelle, woraus ſie ihre anzuwendenden Wahrheiten ſchöpfen. Der Geiſt des Menſchen, wie wir uns denſelben auch immer vorſtellen, äuſſert ſich in zwei vorzüglichen Wirkungen, zu denken, und zu wollen. Künſte, welche beſtimmt ſind, den Geiſt zu bilden, nehmen Rückſicht, entweder nur auf die eine Kraft, oder nur auf die andere, oder wohl auch auf beide zugleich. Deren, die nur auf den Verſtand allein zielen, wir könnten ſie die Verſtändigen nennen, kennen wir nicht viele. Der Verſtand findet ſeine Nahrung vielmehr in den Wiſſenſchaften, wie das Begehrungsvermögen in den Künſten. Beinah die einzige Vernunftlehre, oder die Logik iſt eine Kunſt, die ganz dem Verſtande eigen

iſt.

iſt. Man könnte hieher jene bildenden Künſte zählen, welche ſich damit beſchäftigen, daß wir mit unſerer Erde, mit den Himmelskörpern, mit der Naturgeſchichte, und ähnlichen Gegenſtänden auf eine anſchauende Art bekannt werden, wenn ſie ihre mechaniſche Abkunft nicht allzudeutlich dadurch verriethen, daß ſie durchaus alles, was ſie leiſten und ſind, aus der Körperlehre ſchöpfen. Mit beſſerem Rechte dürfte man etwa dieſen Platz hiſtoriſchen Vorſtellungen anweiſen, welche keine andere Abſicht haben, als dem Verſtande oder dem Gedächtniße die merkwürdigſten Begebenheiten in ſichtbaren Zeichen vorzuhalten.

Ich glaube nicht, daß es, etwa außer der Tonkunſt Künſte giebt, die nur auf das Herz Rückſicht nehmen. Der Verſtand muß dem Willen vorleuchten, und will dabei nicht vergeſſen ſeyn. Aber dieß ändert die Sache nicht, genug, daß das Herz vorzüglich, und der Verſtand nur in Rückſicht auf dieſes bedacht wird. Wenn wir den Willen nennen, ſo verſtehen wir dasjenige Vermögen, aus welchem alle unſere moraliſche Handlungen unmittelbar entſtehen. Dieſe ſind unſerer größten Aufmerkſamkeit werth, weil jedes einzelen Glück, und das Glück der ganzen Menſchengeſellſchaft davon abhängt. Nach ihnen alſo müſſen alle Künſte, welche auf das Herz vorzüglich wirken ſollen, wie nach ihrem eigenen Ziele gerichtet ſeyn. Alles, was ſie dem Verſtande thun, wird nach dem Bedürfniſſe abgemeſſen, welches das Herz hat, um in diejenige Bewegung geſetzt

ſetzt zu werden, die ſich der Künſtler zum Zwecke genommen hat. Wir nennen ſie daher die ſittlichen Künſte, und ſie beſtehen in einer Fertigkeit die praktiſchen Wahrheiten, aus der Sittenlehre abgeleitet, gehörig anzuwenden.

Nun aber theilen ſich die ſittlichen Künſte wiederum in zwei Klaſſen; denn einige haben die Ausübung ſittlicher Wahrheiten, andere deren Darſtellung zum unmittelbaren Gegenſtande. Beiden iſt einerlei Ziel ausgeſteckt, den Menſchen weiſe, tugendhaft, glücklich zu machen. So kommen ſie in ihrer Abſicht überein, und unterſcheiden ſich nur in ihren Mitteln: jene unterrichten, beſtimmen, zergliedern, erweiſen, bewegen, verordnen, indeß dieſe nur der nützlichen Wahrheit reizende Geſtalt zeigen, und alles, was Gefühl hat, herbeilocken, ſich ſatt zu ſehen, und das Geſehene im Herzen keimen zu laſſen. Zur erſten Klaſſe gehört die eigentliche Sittenkunſt, die Staatskunſt gröſtentheils, und viele von der Sittenkunſt und Staatskunſt abſtammende Zweige, als die Kunſt, Menſchenherzen zu gewinnen, gewiſſe Neigungen zu verbreiten, ſeine Begierden einzuſchränken, munteres Geiſtes ſich über Kummer und Schwierigkeiten wegzuſetzen, und mehr andere Künſte, die weil ſie keine körperlichen Vortheile ſchaffen, beim groſſen Haufen in ſehr geringem Anſehen ſtehen. Selbſt die Beredſamkeit, was iſt ſie anders, als eine ſittliche Kunſt erſter Klaſſe, deren unmittelbarer Gegenſtand die Ausübung iſt? dahin zielt ihre gan-

ze Kraft, und ſie kennt kein wichtiger Geſchäfte, als die Herzen ihrer Zuhörer auf das zu lenken, was ſie von ihnen ausgeübt wiſſen will. Ruft ſie auch manchmal reizende Darſtellungen zu Hilfe, ſo bleibt ſie doch immer den Schranken der Natur getreu, ja wenn es gleich manchmal das Anſehen gewinnt, als ob ſie aus ihren angewieſenen Gränzen träte, ſo wird ihr gewagter Schritt nicht anders, als durch die Nachbarſchaft des fremden Gebietes, wohin ſie ſchweift, und durch die weſentlichen Vortheile gerechtfertiget, die ſie zwar auf uneigenem Boden, jedoch ohne Nachtheil ihrer Nachbarinn geärndtet hat.

Ueberhaupt wird auch die genaueſte Beſtimmung der Gränzen, wodurch Künſte von einander getrennet werden, die Kolliſion in einzelen Fällen nicht gänzlich aufheben, weil ſichs der Redner manchmal erlaubt, die Rolle des Dichters, und dieſer die Rolle des Redners zu übernehmen. Uiber didaktiſche Gedichte iſt man ſeit langem einig, daß ſie größtentheils außer dem Gebiete der eigentlichen Dichtkunſt liegen. Sie borgen das Zufällige den Dichtern ab, und holen ſich das Weſentliche aus anderen Künſten, aus der Geſchichte, aus Wiſſenſchaften. Es iſt alſo kein Widerſpruch, daß aus zwei verſchiedenen, aber verwandten Künſten eine zuſammengeſetzte Art entſtehen könne.

Zur zweiten, oder darſtellenden Klaſſe gehören diejenigen ſittlichen Künſte, welche wir insgemein die

ſchö-

ſchönen zu nennen pflegen. Schönheit iſt ihr Weſen nicht, iſt dennoch von ihrem Weſen untrennbar, wie vom Ziele die Bahn. Sie beſtehn in einer Fertigkeit, ſittliche Wahrheiten alſo darzuſtellen, daß nützliche Eindrücke auf des Menſchen Herz geſchehen können. Sittliche Wahrheiten alſo dargeſtellt ſind insgemein ſchön, aber ihre Schönheit iſt geiſtiger Art, wenn gleich die Zeichen der Darſtellung körperlich ſind. Achills Großmuth, womit er den unglücklichen Priam empfängt, und Hektors Leiche ihm wieder giebt, iſt ſittlich ſchön, aber ſie wird uns nur fühlbar, entweder durch den Schall der Wörter, der allerdings körperlich iſt, oder durch die Geſtalt und Reihe der Buchſtaben, womit Homers Vortrag auch unſerem Auge aufgeſtellt wird.

Daß das Weſen ſchöner Künſte in der Darſtellung ſittlicher Wahrheiten aufzufinden ſey, iſt nicht willkührlich angenommen, fließt aus der ordentlichen Kunſtableitung, und iſt des ſtrengen Erweiſes fähig. Man ſuche das Ziel ſchöner Künſte auf, forſche dem weſentlichen Mittel nach, wodurch ſie an ihr Ziel gelangen können, ſehe, was ſie geleiſtet haben, und noch leiſten könnten, ſpähe ihren Geheimniſſen nach, als ſie am blühendſten waren, folge ihnen aufmerkſam auf den Wegen ihrer Erfindung, ihres Entwurfes, ihrer Zeichenbeſtimmung, ihrer Ausführung, und es wird kaum mehr ein gegründeter Zweifel übrig bleiben, ob eine ſchöne Kunſt was anders, als die Darſtellung ſittlicher Wahrheiten ſeyn könne.

Alles

Alles zuſammengenommen iſt weites Umfanges, faßt in ſich die ganze Theorie ſchöner Künſte: ohne dieſe wird es immer dunkel bleiben, was auch vorläufig von dem Weſen derſelben geſagt werden mag. Aber es folgt auch hieraus nichts mehr, als daß es mit den Künſten, wie mit allen Dingen der Welt ſteht; man kann in ihr Weſen nicht hineinſehen, bis man ſie ganz kennt. Ich gebe hier eine kurze Ueberſicht der Künſte, und hiezu mag es genug ſeyn, die Gränzen genau zu ziehen, wenn es gleich erſt ſpäter völlig einleuchten ſoll, warum ſie ſo eben gezogen werden müſſen.

Wenn ich ſage, daß die ſchöne Kunſt ihre Grundſätze aus der Sittenlehre hole, ſo verſtehe ich den weſentlichen Theil der Kunſt, den ich beſſer unten von dem mechaniſchen mit aller Genauigkeit und Sorgfalt unterſcheiden werde. Aber auch von dieſem weſentlichen Theile verlange ich nicht, daß er irgend einen beſtimmten Sittenſpruch lehren müſſe. Man kann ſich deren viele aus der Iliade abziehen, aber einen, als den herrſchenden, aufſtellen, würde manchen Schwierigkeiten unterliegen: dieß iſts auch nicht, was Kunſtprodukte ſittlich macht, wiewohl es eben ſo ſchwer nicht ſeyn würde, ehrwürdigen Kunſtwerken einen Sittenſpruch aufzuhäften, der wenn nicht alles, doch das Vorzüglichſte ſagte, ſo darinn zu ſehen wäre. Dichter fügen ihn oft ihren Erzählungen an, wie Virgil in Polydors Geſchichte, in Didos unglücklichem Entſchluße, und vielen andern Gelegenheiten.

Allein

Allein das iſts nicht, was ich verlange. Dichter und Maler ſtellen Charaktere auf, wecken Empfindungen, ſchildern Begebenheiten, die auf unſern Charakter, und auf unſere Empfindung nützlich einwirken ſollen. Eine Kunſt, die das leiſtet, iſt eine ſittliche Kunſt: eine Kunſt, die das nicht leiſtet, bringt entweder körperliche Vortheile, und iſt eine mechaniſche, oder gar keine, und iſt eine müßige Kunſt. Wer nun aber die vielfachen Charaktere, womit ſich die Herzen der Menſchen, wie ihre Angeſichter auszeichnen, richtig unterſcheiden, das eigenthümliche eines jeden beſtimmen, die anklebenden Schwachheiten mit den guten Eigenſchaften aufwägen, in einzelen Fällen des Herzens genaue Umriſſe ziehen, der Geſchichte, dem Nuzſe, und dem Zwecke ſeines Kunſtwerks genau anpaſſen will: wer die heimlichen Zugänge des Herzens aufſpühren, die verborgenen Triebe deſſelben entwickeln, die Empfiudungen in ihrer Entſtehung, in ihrem Wachsthum, in ihren Uebergängen, in ihrer Erſchlaffung wahrnehmen will; wer menſchliche Handlungen nach ihrem innern Gehalte ſchätzen, auf ihren Charakter, und auf die Natur der Empfindungen zurückleiten, den Schein von der Wirklichkeit ſondern, das Schwache bergen, das Starke erhöhen, und ſeinen Mitmenſchen in einer Geſtalt zeigen will, die man nicht anſehen kann, ohne in ſich den Keim der Tugend geregt, den Keim des Laſters erſtickt zu fühlen — ſoll er ſich etwa nicht ans der Sittenlehre Raths erholen, oder wird er

hier.

hierüber von dem Naturforſcher, von dem Aſtronomen, von dem Mathematiker Aufſchlüſſe erwarten?

Der Künſtler, wer er auch ſey, kann keinen edlen, keinen gefälligen Charakter zeigen, kann keine ſtarke, keine ſanfte, keine feine Empfindung aufſtellen, kann keine würdige, keine lehrreiche Handlung ſchildern, ohne zugleich auf den Charakter, auf die Empfindung, auf die Entſchlüſſe ſeiner Zuſeher nützlich einzuwirken. Dieß macht ſeinen ſittlichen Werth, und in dieſer Rückſicht kann an einem würdigen Kunſtwerke das Sittliche weder verkannt noch verſchoben werden. Wenn es Dichter gab, und Maler, die dieſes Ziel nicht erreichten, die mit Bedacht nebenher wandelten, die vielleicht niederriſſen, was ſie bauen ſollten, ſo iſt die Kunſt unſchuldig, ward gemißbraucht, und ändert noch darum ihre natürliche Beſtimmung nicht. Wenn es Leſer und Zuſeher gab, denen zweckwidrige Werke gefielen, die das Genie bewunderten, ſo Kraft genug hatte, ſelbſt über das Ziel, welches die Vernunft ſchönen Künſten aufgeſteckt hat, ſich großmüthig wegzuſetzen, ſo zeugt dieß nicht wider das Weſen der Kunſt, nur wider die Einſicht der Bewunderer. Geſetzt nun, wir könnten mehr ſittenloſe, als ſittliche Kunſtwerke aufweiſen, ſo würde uns das ein trauriger Beweis ſeyn, daß die Kunſt noch lange nicht iſt, was ſie ſeyn ſollte, daß es der Stümper mehr, als der Künſtler, oder gewiß der Mechaniker mehr, als der Philoſophen giebt, und daß die Lobſprüche, die wir auf das künſtliche Alterthum leſen,

ſen, nur den guten Künſtlern angehören, indeß die mittelmäßigen und ſchlechten, die in jedem Jahrhunderte zahlreicher, als die guten waren, die Kunſt nach ihrer eigenen Art behandelt hatten.

Allein wir wollen gerecht, zumal gegen das Alterthum ſeyn, deſſen Begriffe von Sittlichkeit, von Gewohnheiten, von Religion mit den unſrigen ſehr oft nicht zuſammenſtimmen. Das Temperament eines Volkes, das Klima, worinn es athmet, und die Regierungsart, welche hier den Geiſt mit Feſſeln ſchwert, dort zügellos entlaufen läßt; alte Gewohnheiten, wodurch oft Misbräuche und Ungereimtheiten nur darum geheiliget werden, weil man es nie anders geſehen, anders gehört hatte; die Religion, welche ſich der groſſe Haufen immer nach ſeinen Begriffen herabzuſtimmen ſtrebt, zumal, wenn es die Weiſen des Volkes für klüger achteten, daſſelbe ruhig zu erhalten, als aufzuklären; alles das zuſammengenommen mußte nothwendig auf die Begriffe von Sittlichkeit wirken.

Vergebens bringen wir alſo die vielen Faunen, Satiren, Amorn, Venuſſe, Herkuleſſe auf, um den ſchönen Künſten die Pflicht der Sittlichkeit anzuſtreiten. Wir könnten die griechiſchen Künſtler damit rechtfertigen, daß ſie Gegenſtände ihrer Religion geſchildert, und hiemit gedacht haben, der Vorwurf ihrer Kunſtwerke ſey eben ſo ſittlich, als es überhaupt Vorwürfe der Religion ſind. Aber es läßt ſich noch mehr zu ihrer

ter Rechtfertigung ſagen: Der Charakter, dünkt mich, womit gute Künſtler des Alterthums ihre Faunen bezeichneten, wollte ohngefähr ſo viel ſagen: Ein Herz, mit der Pracht, und mit der Weichlichkeit der Städte unbekannt, mit dem wenigen zufrieden, ſo die Natur allenthalben reicht, iſt immer munteres Geiſtes, immer gefällig und vergnügt: und ſo liegt des Menſchen Glück nicht im Ueberfluße, ſondern in der Genügſamkeit. Ich denke nicht, daß auch der ſtrengſte Sittenrichter dagegen einzuwenden habe. Was dachten die beſten Idyllendichter anders, als die Ruhe des Geiſtes, die Zufriedenheit des Herzens, und die nüchterne Genügſamkeit durch ländliche Scenen zu empfehlen; und den immerwährenden Aufruhr der Begierden der ewigen Unzufriedenheit in Städten entgegenzuhalten? Künſtler, die dieſer Idee getreu blieben, gaben Kunſtwerke; Künſtler, die nur Faune gaben, weil ſie begehrt wurden, mit Ziegenohren, und Ziegenwarzen, gaben Alltagswerke; dieſe lagen nicht mehr im Gebiete der ſchönen Kunſt, weil das Ziel derſelben verfehlt war.

Amorn und Venuſſe ſind Sinnbilder ehelicher Liebe, die eben ſo empfehlungswerth iſt, als jede andere Tugend. Kein Vorwurf ließ ſich vielleicht mehr, als dieſer in Vorſtellungen misbrauchen. Aber ein Mißbrauch in der Kunſt hebt ihr Weſen nicht auf. Wenn Liebhaber nicht ſuchten, was die Kunſt geben ſollte, wenn Künſtler wahrnahmen, daß Fratzen williger gezahlt werden, als Werke des Verſtandes, wenn ſie den Ge-

winn ihrer Kunſt, nicht die Sittlichkeit zum Ziele machten, ſo erkennt die wahre Kunſt ſolche Erzeugniſſe für ihre Kinder nicht, und klagt den Künſtler der Untreue an. Man mag einwenden, daß alſo der Grundſatz von Sittlichkeit ſelbſt den Künſtlern des Alterthums unbekannt war. Ich denke nicht, daß dieſer Einwurf von einiger Stärke ſey. So viele Reſte, die wir bewundern, ſo viele Schildereien, die wir aus Beſchreibungen kennen, zeugen von der Künſtler Bekanntſchaft mit dieſem Grundſatze. Wäre darunter nun das eine Werk, oder das andere aufzufinden, ſo keine ſittliche Abſicht verriethe, würde das einen giltigen Beweis geben, die Künſtler der blühenden Jahrhunderte hätten einen Grundſaz nicht gekannt, den ſie ſo oft und bis zur Vollkommenheit angewendet haben? Ich würde vielmehr ſchlieſſen, einer der Vielen, in einem ſeiner vielen Werke habe ſich Nebenabſichten erlaubt.

Aber wie? wenn deren viele waren? Die Koiſche Venus des Praxiteles, die berühmte des Apelles, ſelbſt die medicriſche, die wir noch bewundern, und ſo viele andere, deren beinah jede Kunſtſammlung aufzeigt, waren ſie nicht vielmehr anſtößig als erbaulich? Ich denke, nach unſern Begriffen, und nach unſern Gewohnheiten: aber nicht nach den Begriffen der damaligen Griechen. Ein Volk, ſo nackende Venuſſe zur öffentlichen Verehrung in feierlichen Tempeln aufſtellte, kann unmöglich was anſtößiges daran gefunden haben. Aber wo lag denn das erbauliche? Mich dünkt, da, wo

es

es auf allen Statuen liegt, oder gewiß liegen ſoll, in dem Charakter der Figuren. Der Hang nach Vergnügungen iſt ſo alt, als die Natur des Menſchen. Weiſe Geſetzgeber und Sittenlehrer haben ihn nicht zu erſticken, ſondern zu mäßigen, zu lenken, zu verfeinern geſucht. Die Amorn und Venuſſe waren den Alten religiöſe Bilder menſchlicher Vergnügungen: ſie ſuchten ihre Charaktere mit einer Feinheit zu zeichnen, die ſie dem Zwecke der Kunſt zu entſprechen dünkte. Ich will nicht entſcheiden, ob ſie ihn erreicht haben: Mir genügt es, daß ſie ſittliche Rückſicht nahmen, um zu zeigen, daß ſie mit einem Grundſatze bekannt waren, der aus ihren übrigen Werken viel ſichtbarer hervorleuchtet.

Noch weniger wollte ich hier allen Künſtlern des Alterthums das Wort führen: es gab von jeher der mittelmäßigen mehr, als der ausgezeichneten: und in ſpäteren Zeiten, als die Zahl der Künſtler ſtieg, und die Kunſt ſank, mochte es wohl deren genug geben, welche den weſentlichen Grundſatz ihrer Kunſt verkannt oder misverſtanden haben. Wir werden auch nicht irre gehn, wenn wir annehmen, die Kunſt ſey in eben dem Verhältniſſe geſunken, in welchem ihr Grundſatz verkannt worden iſt, und werde nicht eher wieder ihr glänzendes Haupt erheben, bis wir aufhören, Kunſtwerke zu bewundern, denen nichts ſonſt, als das Weſen der Kunſt fehlt.

So beſteht alſo das Sittliche der Kunſt in der Fähigkeit, nützliche Eindrücke auf unſern Charakter, und auf unſre Empfindung zu machen. Zu dieſem Ende aber dünkt michs, müſſe der Gegenſtand beſtimmt ſeyn, und mit unſerer Natur Aehnlichkeit haben. Eine ſchöne Blume, eine angenehme Gegend, eine zitternde Quelle, ſelbſt die liebliche Flöte kann auf unſer Herz nicht anders einwirken, als nur vorbereitungsweiſe. Ich will ſagen, ſie können keine nützliche Empfindung in uns wecken, ſondern nur das Herz ſtimmen, und empfänglich zur wahren Empfindung machen, ſobald ſich der Gegenſtand zeigt, nach welchem es ſeine Bewegung richten kann. Alle Empfindungen löſen ſich in Neigung und Abneigung auf. Wohin aber ſoll ſich des Menſchen Herz neigen, oder wovon ſoll es ſich abneigen, wenn es keinen Gegenſtand der Neigung oder Abneigung vor ſich hat? Die Kunſt muß ihn alſo beſtimmen, oder die Wahl dem Zuſeher überlaſſen, und dann gewärtig ſeyn, daß dieſer ſich die geweckte Empfindung zueignet, und dem Künſtler nur den Anſpruch auf die gemachte Vorbereitung übrig läßt. Ein ähnliches haben wir von Kunſtprodukten geſagt, welche keine andere Abſicht haben, als den Geſchmack der Leſer und Zuſeher feiner zu bilden. Es ſcheint alſo noch lange nicht zureichend, damit ein Kunſtprodukt ſchönen Künſten angehöre, daß es ein ſinnliches Vergnügen weckt: denn dieſes, wenn es ſich gleich ſehr oft ins ſittliche auflöſt, verhält ſich denn doch zu demſelben nicht anders, als die Vorbereitung zur Wirkung. Nun aber, wie wir geſehen

ha-

haben, ſind ſo einer Vorbereitung die meiſten mechaniſchen Künſte fähig: ſie können ſinnliches Vergnügen wecken, und das Herz zur Empfänglichkeit wahrer Empfindungen vorbereiten. Selbſt der Tapetentüncher kann ſich deſſen rühmen; er ſtimmt durch dunkle und helle Farben zu traurigen und fröhlichen Empfindungen. Aber ein Saitenſpiel, ſo einmal geſtimmt ward, iſt darum noch nicht geſpielt, es iſt nur zum Spiele vorbereitet. So ſtimmen dunkle Tapeten, diſtere Fichtenhaine, ſchaudervolle Felſen das Herz zu ſchweren, traurigen Empfindungen, aber geweckt werden dieſe nur erſt durch Laokoons Schmerzen, durch den Jammer der Niobe, durch Philoktets Leiden, oder durch des Ajax Raſerei, und die Wuth der unglücklichen Medea.

Alle Künſte, die wir ſchön nennen, kommen nun hierinn überein, daß ſie ſittliche Wahrheiten darzuſtellen haben. Dahin zielt der Dichter, der Maler, der Bildhauer, der Tonkünſtler: je ſittlicher der Gegenſtand, je zweckmäßiger die Darſtellung iſt, deſto ſchätzbarer ſind uns ihre Werke. Sie ſind verſchieden, aber der Grund ihres Unterſchieds liegt nicht in ihrem innern Weſen, liegt nur in den äußeren Zeichen, womit ſie uns einerlei Wahrheit darſtellen. Ob dieſe Zeichen ſittlich oder körperlich ſeyn, das iſt, ob ſie nothwendig auf unſre Sinne wirken müſſen, kann keine Frage ſeyn; denn hätten wir die Einwirkung auf die Sinne nicht, was bliebe uns für ein Mittel übrig, andern unſere Begriffe von ſittlichen Wahrheiten mitzutheilen?

Dichter und Tonkünſtler dringen durchs Ohr, alle übrige durchs Aug in die Seele. Je gröſſers Umfanges die Zeichen ſind, je reicher, mannigfaltiger, treffender; deſto ſchwerer läßt es, ſich vollends damit bekannt zu machen: aber iſt mans einmal, ſo muß wohl auch die Fertigkeit gewachſen ſeyn, ſeine Gegenſtände von allen Seiten, mit allen Wendungen, nach allen ihren Reizen, und in der treffendſten Geſtalt ihrer Schönheit aufzuſtellen. Hierinn hat der Dichter vieles voraus. Keine Gattung Zeichen iſt ſo reichhaltig, als eine ausgebildete Sprache: alle Arten von Begriffen, ſinnlich oder abgezogen, allgemein oder beſonder, alle Regungen des Herzens in ihrer Entſtehung, in ihrem Fortſchritte, in ihrer Vollendung, in ihren verborgenen Uibergängen, alle Handlungen mit allen ihren Stuffen, alle Auftritte dieſes Lebens, und ſelbſt die Geheimniſſe der Geiſter können hiedurch begreiflich werden. Die Töne der Muſik vermögen ſo viel nicht: ſie ſcheinen nur auf Empfindungen beſchränkt zu ſeyn: dagegen haben ſie bevor, daß ſie allenthalben bekannte Zeichen ſind: der Perſer verſteht ſie, wie der Deutſche, wiewohl er nicht gleiche Stimmung des Herzens, gleiche Feinheit des Geſchmackes, gleiche Empfänglichkeit mitbringt. Immer mag man die Laute der Sprachen für natürlich anſehen; aber man beſchränke zugleich die Anſicht auf wenige urſprüngliche Laute; die meiſten ſind in ihrer Biegung, wie in der Folge, willkührlich: wären ſie alle natürlich, ſo hätten wir nur eine Sprache, oder es würde uns keine unverſtändlich ſeyn.

Ganz

Ganz anders ſind die Zeichen der Malerei und Bildhauerei. Sie beſtehen in Linien, Farben, Flächen, Figuren, Körpern, Licht und Schatten. Alle wirken unmittelbar aufs Auge. Was der Bildhauer in ganzer Rundung aufſtellt, zeigt der Maler auf Flächen, und täuſcht das Auge. Die Gebärdenkunſt ſchafft ſich nicht erſt die Körper ſelbſt, nimmt ſie, wie die Natur ſie gab, und ſetzt nur wechſelnde Bewegungen bei. Ich übergehe die übrigen Künſte, die mit der Malerei und Bildhauerei ganz enge verwandt ſind: ſie unterſcheiden ſich nur durch mechaniſche Handgriffe, oft nur durch den Stoff, worinn gearbeitet wird, und ſind unter der allgemeinen Benennung bildender Künſte begriffen. Ihre Zeichen gewinnen dadurch, daß ſie, wie die Töne der Muſik, allgemein erkannt werden; aber ſie verlieren, daß ſie zur Darſtellung des Fortſchreitenden unfähig ſind, und haben ihre größte Stärke hierinn, daß ſie in eben demſelben Augenblicke mehrere Vorwürfe zuſammenſtellen können.

Wie mag nun aber das Weſen dieſer Künſte in der Darſtellung ſittlicher Wahrheiten liegen, da ſie allenthalben beſchäftiget ſind, Körper aufzuſtellen? Eine Frage, die leicht zu beantworten iſt, wenn wir das Zeichen von dem Bezeichneten unterſcheiden. Woher weiſt du, was eben dein Freund itzt denke? muß er dir ſeine Gedanken nicht durch Worte oder Gebärden erklären? Die Zeichen ſind körperlich, iſts darum auch der Gedanke? Kaum erblickſt du das niedergeſenk-

te Auge, die hangende Wange, die ſinkenden Lippen, die trübe Stirne, als du auf die niedergebeugte Seele ſchlieſſeſt. Waren die Merkmale nicht körperlich? aber geiſtig iſt dennoch die Betrübniß der Seele. So verſtehe den Künſtler: welche begeiſterte Körper er auch aufſtellt, ſo hat er dennoch nicht ſowohl die Abſicht, den Körper, als einen Geiſt, der durch dieſen Körper herauswirkt, zu zeigen: und wenn er nun vorzüglich dieſes Geiſtes ſittliches Weſen zeigt, wenn er uns durch deſſen Sittlichkeit ans Herz kömmt, wenn er nützliche Empfindungen weckt, werden wir nicht bekennen müſſen, daß er eben zur Zeit, da er den Körper aufſtellte, die Darſtellung ſittlicher Wahrheiten zur edleren Abſicht hatte?

Die Stuffen
der
Künſtler.

Dieſe edlere Abſicht, als das Weſentliche der Kunſt, und die Nothwendigkeit ihrer Zeichen führt uns geradehin auf zwei verſchiedene Theile, worinn der gute Künſtler vollkommen ſeyn ſoll; gleichwie er die ſittlichen Wahrheiten nur aus der Sittenlehre ſchöpfen kann, ſo muß er ſich die Zeichen, womit er ſie darſtellet, aus der Körperlehre holen. In jener Rückſicht iſt ſeine Kunſt ſittlich, in dieſer mechaniſch. Iſt er in

dem

dem einen, wie in dem andern groß, ſo wird ihm wohl Niemand ſeinen Platz unter den erſten Künſtlern abſtreiten. Aber es kann eines ohne das andere beſtehen, es kann wohl auch beides tief unter der Mittelmäßigkeit liegen: deß überzeugen uns ſo viele Wände mit Malereien behangen, ſo viele Gedichte, die noch am Tage ihrer Entſtehung verſchwinden.

Ich nehme an, das Produkt der Kunſt ſey aller Sittlichkeit leer; ſo ſind es gewiß Huyſums künſtliche Blumen, Deners bis zum Erſtaunen natürliche Köpfe, Hoogſtraatens Jude, wenn er gleich noch ſo ungezwungen zum Fenſter ausſieht, und Teniers holländiſche Köchinn, wiewohl unter der niedlichſten Sammlung von Würſten und Wildpret. Ihr Verdienſt alſo von Seite der Sittlichkeit iſt dahin, und was ſie noch haben, iſt durchaus mechaniſch, die Fertigkeit nämlich, Körper, wie ſie in der Natur erſcheinen, auf eine flache Wand hinzuwerfen, ohne eine beſſere Abſicht, als daß ſie auf Flächen ſo, wie in ihrer Rundung erſcheinen. Es iſt dieß ein Werk richtiger Augen und ſchicklicher Hände: ſoll es in ſeiner Art vollkommen ſeyn, ſo ſetzt es zuerſt eine tiefe Kenntniß der körperlichen Natur voraus, zumal in Anſehung des Lichtes, der Farben, des Widerſcheins, der Rundung, des Helldunkeln, der umgebenden Luft und ihrer Wirkung; und dann eine lange unverdroſſene Uebung, wodurch das Auge richtig, und die Hände willig werden. Gleichwie nun die Kenntniß der körperlichen Natur aus der

Körperlehre geholt wird, ſo iſt auch die Richtigkeit des Auges, und die Fertigkeit der Hand in ihrem ganzen Umfange mechaniſch. Künſtler dieſer Art liegen alſo ganz außer dem Gebiete ſchöner Künſte, und gehören in die Klaſſe der mechaniſchen: auch hierinn der hohen Achtung unwerth, da ſie das Ziel verfehlen, und nicht einmal körperliche Vortheile ſchaffen, ſondern beinah zu nichts andern beſtimmt ſcheinen, als leere Wände zu füllen, und müſſige Augen in langen Minuten zu unterhalten.

Allein ſelbſt dieſe mechaniſche Fertigkeit iſt nicht von gleichem Werthe; je nachdem ſie mehr oder weniger Fähigkeit, Feinheit, Kenntniß der Körperwelt vorausſetzt, wird ihr entweder der Platz unter den gemeinen mechaniſchen Künſten, oder unter jenen von höherer Art gebühren. Hieraus ergiebt ſichs, nicht nur, daß Maler, Dichter, Bildhauer, und Tonkünſtler ſeyn können, auch bewundert werden können, ohne jedoch eine Stelle im Reiche ſchöner Künſte zu haben, ſondern auch, daß ſich Handwerker nicht eben gar ſelten eines Namens anmaſſen, worauf ſie von keiner Seite Anſpruch haben.

Der Maler, welcher jene Eiche mit einem rohen Pinſel ſo entwirft wie ſie dort im Walde ſteht, was iſt er anders, als ein gemeiner Handwerker? Seine ganze Fertigkeit beruht auf der Richtigkeit ſeiner Augen, und auf der Willigkeit ſeiner Hand, Eigenſchaften, die beinah

jede

jede gemeine Seele durch Uibung erlangt. Er dünkt mich nicht höher, als der arbeitſame Tapetentüncher, oder der Mann, welcher die weiſſe Wand meines Zimmers mit bunten Farben deckt, wenn ſie ſich gleich alle den Namen beilegen; deſſen verdienter Werth einem Zeuxis, einem Apell, einem Raphael Unſterblichkeit gab.

Hingegen trage man nun dem Maler auf, eine Landſchaft, ein Thierſtück, eine Menſchenfigur ohne weitere Abſicht aufzuſtellen, als daß alles wohl geſtaltet, bis zur Täuſchung ausgeführt ſey. Sein Werk gelingt. Er darf ſeinen Kopf neben Denners Köpfen, ſeine Blumen neben Huyſums Blumen, ſeine Gegend neben Pouſſins Arkadien, ſeine Wüſteneien neben Roſa's Felſenklüften, ſeinen Baum neben Pynakers wallenden Aeſten, ſeinen Himmel neben Elzheimers Heiterkeit, ſeine Landſchaft neben Pölemburgs Ausſichten, ſein Thier neben Roos und Potters Thieren, ſein Portrait neben van Dyks, Titians, Rembrands Portraiten hinſtellen: in welche Klaſſe wird er nun gehören? Man bedenke, daß alle Zauberkraft ſeiner Kunſt in der feinen Kenntniß, und in der täuſchenden Darſtellung der Körperwelt beſteht, ſo wird man keinen Augenblick mehr anſtehn, ihm ſein Gebiet anzuweiſen: Es iſt mechaniſch; aber unſtreitig höherer Art. Ich ſage nichts von dem beſchwerlichen Studium der Anatomie, wenn er ſich an menſchliche Figuren wagt, oder auch nur Thiere richtig entwirft. Selbſt ſeine glücklichere Far-

ben-

bengebung, wie viel Einſicht in die Natur, wie viel ſtrenge Beurtheilung, wie viel Gefühl des Wahren, des Weichen, des Verblaſenen, des Leichten, des Flieſſenden ſetzt ſie voraus? und dann die Fertigkeit, die Unverdroſſenheit, dieß alles mit ſeinem Pinſel zu erreichen? Man vergleiche die Werke ſo vieler Maler, die uns ihr Blendwerk für Wahrheit verkaufen, oder die ein übelverſtandener Hang nach dem Wahren zur Härte und Trockenheit verleitet hat, mit denen, die ihre Farben weich in einander zu ſchmelzen, überall die Natur glücklich aufzuſpüren, die ganze Kraft der Schattirung in ihre Gewalt zu bringen, die umgebende Luft, die Scheine und Wiederſcheine, das Helldunkle, die ſanften in einander flieſſenden Umriſſe mit Genanigkeit und Anmuth hervorzubringen, die Wirkung ihrer Farben, nicht nur, wie ſie itzt ſcheinen, auch wie ſie ſcheinen werden, zu beſtimmen wiſſen, und man wird die Fähigkeiten nicht verkennen, wodurch ſich beide Klaſſen unterſcheiden.

Wir haben nun die Malerei auf zweien Stuffen geſehen: auf der unterſten, als ein gemeines Handwerk, auf der zweiten als eine mechaniſche Kunſt höherer Art. In beiden Fällen hat ſie entweder ganz kein Verdienſt der Sittlichkeit, oder es iſt ſo geringe, daß es der Achtung des Weiſen nicht werth iſt. Sie ſtrebt nach den Zeichen, und vergißt deſſen, was eigentlich bezeichnet werden ſoll. Es iſt nicht rühmlich, über dem Gebrauche der Mittel ſeine Abſicht verlieren, oder über

der

der eifrigen Wanderſchaft ſich vom Orte ſeiner Beſtimmung entfernen: dennoch iſt dieß der Fall auf beiden Stuffen, wenn man ſichs ferner nicht angelegen ſeyn läßt, zur dritten ſich aufzuſchwingen. Nur mit dieſem Schwunge hebt ſich der weiſe Maler ins Gebiet der ſchönen Künſte auf.

Er weiß, daß alle ſeine Fertigkeit, den Pinſel zu führen, ohne nützliche Abſicht eitel iſt. Er will dem Menſchengeſchlechte Vortheile ſchaffen, denn er will ſeine Kunſt nicht tiefer noch, als nützliche Handwerke ſtehn, herunter ſetzen. Seine Schildereien, ſo vortreflich ſie auch ſeyn mögen, können dennoch die Bedürfniſſe des Körpers nicht befriedigen: was er leiſten kann, beſchränkt ſich ganz auf die Bildung des Geiſtes; denn mit einem Gaukelwerk müſſige Stunden durchzubringen helfen, iſt des Weiſen nicht würdig. Er iſt alſo entſchloſſen, ſo zu malen, daß der fühlende Zuſeher nie von ſeiner Tafel das Auge kehrt, ohne einen ſeiner Begriffe veredelt, ohne eine ſeiner nützlichen Neigungen geweckt, ohne eine ſeiner unrühmlichen Begierden unterdrückt, oder gewiß nicht, ohne ſein dunkles Gefühl verfeinert zu haben.

Man ſtelle ſich die Medea des Timomachus vor. Eiferſucht ſpornt die Unglückliche bis zum raſenden Entſchluß ihre Kinder zu morden. Zwar empört ſich in ihr Mitleid und Mutterliebe, aber die Wuth beginnt zu ſiegen; und wir erwarten mit Zittern die Vollbrin-

gung

gung der grauſamen That. Was ſehen wir an dieſer Schilderei? Medeens Körper nur, oder auch ihren Geiſt? einen Geiſt in der unglücklichſten Lage, worein ihn ſeine unbändige Leidenſchaft geriſſen hat. Wer lieſt auf dieſer Tafel nicht, wie mit groſſen Buchſtaben, die ſittliche Wahrheit eingegraben, daß Eiferſucht das Gefühl der Menſchheit erſticke? Wir fühlen unſer Herz zum Erbarmen gerührt gegen die ſchuldloſen Schlachtopfer dieſer Wuth, wir verabſcheuen nicht nur den raſenden Entſchluß der mörderiſchen Mutter, ſondern vorzüglich ihre unglückliche Leidenſchaft, die Quelle der unmenſchlichen Raſerei; und ſind wir gewohnt, nützlich zu fühlen, ſo werden wir nicht einen Augenblick zweifeln, ob unſer Herz vor ähnlichen Leidenſchaften nicht ſorgfältig zu bewahren ſey. Dieß iſt die Wirkung ſo eines Gemäldes auf den fühlenden Zuſchauer. Sie mußte die Abſicht des weiſen Malers ſeyn; und ſein Streben gieng dahin, ſie durch die ganze Anordnung ſeiner Gegenſtände, durch jeden Zug ſeiner Zeichnung, durch jedes Glied ſeiner Figuren, durch jede Gebärde, jede Faltenlage, jeden Pinſelſtrich zu erreichen. Seine Kunſt, wodurch er ſich von den vorigen unterſchied, und auf die dritte Stuffe, die eigene der ſchönen Kunſt, ſchwang, war nicht mechaniſche Ausführung, war die Darſtellung ſittlicher Wahrheiten, wobei jene nicht mehr galt, als der Spiegel dem Auge gilt, ſo von dem Gegenſtande, den es gleichwohl ſehen will, abgewendet iſt.

Es wird nicht ſchwer ſeyn, dieſes alles, was von dem Maler ausführlicher geſagt worden iſt, auch auf andere Künſtler zu übertragen. Der Bildhauer, welcher unſere Spiegel in Rahmen faßt, unſere Zimmer mit Verzierungen beſchenkt, unſere Gärten mit Göttern, die ſelbſt der Menſchheit zur Schande gereichen würden, und unſere Kirchen mit abentheuerlichen Heiligen, an denen weder Firniß noch Gold die Hölzernheit bergen kann, der iſt gewiß nichts mehr, als der gemeinſte Handwerker. Ein hoher Grad von Feinheit, und eine genaue Bekanntſchaft mit allen Theilen der Künſtleranatomie, und ein geläuterter edler Geſchmack in Verzierungen hebt ihn auf die zweite Stuffe, da er hingegen die dritte nicht eher erreicht, bis er ſeinen Figuren Charakter, Handlung, Empfindung zu geben weiß, welche die Seele des empfänglichen Zuſchauers emporheben. Sieh den edlen Laokoon! er ruft dir ſterbend zu, es ſey die hohe Pflicht des Weiſen, den bitterſten Schmerz nicht nur zu tragen, ſondern auch alſo in ſich zu faſſen, daß er nicht unanſtändig hervorbreche. Nicht jedes Werk der Kunſt verkündet ſittliche Wahrheiten mit eben ſo lauter Stimme: aber man ſieht keinen ſiegenden Apoll im Vatikan, ohne das Gefühl der edelſten Großmuth, keine Niobe mit ihren Töchtern, ohne das zärtlichſte Mitleid, ohne die ſtaunende Achtung für ihr ruhiges Leiden, keinen kämpfenden Helden des Agaſias, ohne Erwachung der edlen Herzhaftigkeit, keinen ruhenden Herkules des Glykon, nicht einmal den geſtümmelten des Apollonius, ohne

die ſüſſeſte Empfindung des Lohnes, der Menſchenliebe, Rechtſchaffenheit, Muth in Unternehmungen krönt, ſelbſt nicht die angeſtrittene Venus des vermeinten Kleomenes, ohne das feinere Gefühl artiger Munterkeit und unſchuldiger Freude. Dieß iſt die Seele der Kunſt, jede mechaniſche Ausführung ihr Körper.

Immer mache der Tonkünſtler unſere Bewunderung rege. Er verdient ſie, wenn er mit einer Fertigkeit, die viele ſich wünſchen, nie erreichen, auf ſeinem Werkzeuge ſpielt. Dennoch iſt ſie nichts weiter, als mechaniſch, womit er auszuführen weiß, was der Denker entworfen hat. Es iſt hier die Rede von Stümpern nicht; jede Kunſt hat ihre Handwerker. So viel ſcheint gewiß, daß nur der Komponiſt ins Gebiet der ſchönen Künſte gehört: vielleicht jeder? gewiß nicht; ſondern nach dem Werthe ſeines Produktes. Wer nach mathematiſchen Berechnungen die harmoniſchen Töne ſo neben einander, oder in einer ſolchen Folge ſtellt, daß alle Mißlaute vermieden, die ſchwereſten Uebergänge glücklich bewirkt, und die künſtlichſten Entwickelungen angebracht werden, hat nichts mehr geleiſtet, als was an ſichtbaren Gegenſtänden Symetrie und Proportion iſt; eine mechaniſche Arbeit, die beſtimmten Ausmeſſungen unterliegt, oder denjenigen Geſchmak vorausſetzt, welchen wir mit Rechte auch in den feinen Erzeugnißen menſchlicher Hände ſuchen. Sein Werk hat alſo nur mechaniſches Verdienſt, um ſo höherer Art, je gröſſer ſeine Richtigkeit,

keit, und je feiner ſein Geſchmack iſt. Aber an Homers und Apells Seite darf ſich nur derjenige Komponiſt ſtellen, der gleich ihnen in dem Gange ſeiner Empfindungen, und mit der Macht ſeiner Ideen, Wendungen, Uebergänge die Seele, wohin er nur will, zu lenken weiß, und indeß er dem Ohre zu ſchmeicheln ſcheint, den Geiſt des Hörers edler, das Herz gefühlvoller, menſchlicher macht. Ordentlicher Weiſe kann dieß ohne Mitwirkung der Dichtkunſt nicht geſchehen. Denn die beßte Inſtrumentalmuſik iſt nicht im Stande, wirkliche oder beſtimmte Empfindungen hervorzubringen: Sie bereitet nur das Herz, und macht es emgfänglicher. Es gilt hier daſſelbe, was wir vor kurzem von Blumen und Gegenden geſagt haben. Erſt ſind Worte oder Zeichen, welche man will, nöthig, einen Gegenſtand zu beſtimmen, gegen den ſich unſer Herz neigen, oder von dem es ſich abneigen ſoll: dann mag es die Flöte oder das Saitenſpiel wagen, die Worte oder die Zeichen ſo zu unterſtützen, daß eine höhere Neigung oder Abneigung hervorgebracht werde, als eine bloſſe Deklamation, oder eine bloſſe Gebärde hervorzubringen fähig wäre.

Freunden der Dichtkunſt wird es nicht unangenehm ſeyn, die drei Stuffen derſelben mit einem ähnlichen Blicke zu durchſehen. Da man einmal gewohnt iſt, jeden Schriftſteller Dichter zu nennen, der ſich die Mühe nimmt, dort ſeine Zeilen abzubrechen, wo eine angenommene Silbenzahl voll iſt, ſo wird in der

Dichtkunſt dieſe Stuffenbeſtimmung um ſo nothwendiger, je leichter es iſt, ſie abzuwürdigen, und ein gemeines Gänſegeſchrei mit dem vermeintlichen Schwanengeſange zu vermengen. Der Mann, welcher die blumichte Wieſe, und den wirthlichen Schatten deckender Aeſte, und die zitternde Quelle, wie ſie im krummen Bette fortzurieſeln arbeitet, in der gewöhnlichen Pöbelſprache, und mit ſtolpernden Reimen beſchreibt, iſt weiter nichts, als ein gemeiner Handwerker. Sollte er ſeine Sprache auch von jener des Pöbels entfernen, ſollt' an ſeinen Reimen auch nichts Höckerichtes zu tadeln ſeyn, genug, daß er ſeinen Gegenſtänden kaum zu geben weiß, womit die Natur ſie beſchenkt hat, kaum über die gemeinen Schranken zu denken und zu fühlen austritt, die Schönheit der Natur in einem Meere von Worten erſäuft, Maaß, Verhältniß, und Wohlklang nur zur erträglichen Mittelmäßigkeit bringt, iſt er nicht ungerecht, wenn er um den Vorzug mit feinern Handwerkern zankt? Man ſtelle ſeine Gedichte neben den artigen Werken des Schreiners, neben den niedlichen Ramen des Schnitzers, neben den ſchlanken Vaſen des Drehers, neben dem künſtlichen Gitter des Schloſſers auf, und entſcheide, wem der Vorzug gebühren mag.

Aber nun übertrage man die Beſchreibung dieſer reizenden Gegend einem Manne, der ſeine Sprache durch Grundſätze allenthalben verfeinert hat, jedesmal den treffendſten Ausdruk zu finden weiß, jeden Zug

ſei-

ſeinen Gegenſtänden anmißt, dem Maler gleich, durch ſinnliche Bilder täuſcht, ſich durch Richtigkeit und Harmonie auszeichnet, den ganzen Plan, und jeden Schritt auf dem Plane nach den Reizen ſeiner Gegend richtet, es ſo weit bringt, daß der Reiz ſeiner Beſchreibung ſelbſt jenen der Natur überſteigt, welche Stuffe der Kunſt wird dieß lockende Erzeugniß verdienen? Es mag Dichter, es mag Leſer geben, denen es genug iſt, Schriftſtellern dieſer Art den erſten Rang anzuweiſen. Aber das Weſen der Kunſt widerſpricht feierlich, und erklärt uns, daß ſie nur den Körper, nicht auch die Seele der Dichtkunſt, nur erſt die Zeichen, nicht auch der Zeichen Urſache, nur erſt ein Mittel, ans Ziel zu gelangen, nicht auch das Ziel ſelbſt haben. So ſchwer und ausgebreitet die vollkommene Verfeinerung einer Sprache iſt, bleibt ſie dennoch, wie die Richtigkeit und Harmonie des Verſes, immer nur mechaniſch, eine Fertigkeit, willkührliche und natürliche Töne gehörig anzuwenden: ſie iſt dem Dichter, was dem Maler die Zeichnung und Farbengebung, dem Tonkünſtler die arithmetiſche Stellung ſeiner Töne iſt. Seine lebhaften Ausdrücke, ſeine ſinnlichen Bilder, ſeine treffenden Gleichniſſe ſind gleich dem wahrhaften Kolorite des Malers, gleich der Zauberkraft der Schattirung und des Helldunkeln, gleich der überraſchenden Täuſchung, das Flache ins Runde umzuſchaffen, gleich den treffenden, bis zum Leben entworfenen Zügen; alles von dieſem, wie von jenem aus der Körperlehre geholt, alles durchaus mechaniſch. Weil aber ſo eine

Fertigkeit ohne die weitläufige Wiſſenſchaft ſeiner Sprache, ohne die genaue Kenntniß der Gegenſtände, die der Dichter zu beſchreiben hat, ohne die künſtliche und mühſame Wahl ihrer treffendſten Züge, ohne eine Feinheit des Ohrs, die ein Werk vieles Nachſinnens, und feines Gefühls iſt, nicht erworben wird, ſo kann dieſe Schilderung mit den gemeinen Fähigkeiten und Geiſteskräften nicht beſtehen, und gehört alſo mechaniſchen Künſten höherer Art an. Wir können nicht läugnen, daß in den berufenſten Meiſterſtücken der Dichtkunſt viele und beliebte Stellen vorkommen, die für ſich nichts weiter, als mechaniſches Verdienſt haben, aber im Zuſammenhang durch ihre Richtung auch einen ſittlichen Werth erhalten, oder gewiß beitragen, das nützliche, ſo im Ganzen liegt, angenehmer darzuſtellen: genau, wie in Werken der Malerei. Dieſer düſtere Baumſchlag, der den Altar Dianens in melancholiſche Schatten hüllt, iſt ein mechaniſches Werk; aber in dem Augenblicke, da ſich Iphigenie für das Wohl der Griechen opfert, giebt ihm die weiſe Abſicht des Malers, die Traurigkeit dieſer Scene zu vermehren, eine Richtung, die außer dem Mechanismus liegt.

Zu einem Werke der ſchönen oder ſittlichen Kunſt wird die Beſchreibung des Dichters dann erſt werden, wenn ſie bis zur Darſtellung ſittlicher Wahrheiten übergeht. Horaz blieb nicht beim wirthlichen Schatten der hohen Fichte und der weiſſen Pappel ſtehn, war nicht

zu-

zufrieden, dem müßigen Auge die rieſelnde Quelle gezeigt zu haben: mitten unter köſtlichen Weinen und Salben und Roſen ſteigt in uns der ernſte Gedanke von ihrer Vergänglichkeit auf, und ladet unſer Herz zum mäßigen und weiſen Gebrauch. — So ſcheint wohl aber nichts leichter zu ſeyn, als dieſe dritte Stuffe der Dichtkunſt zu erreichen. Man ſtreue hie und da ſittliche Bemerkungen ein, ſo iſt alles gewonnen: wenn gleich die Kenntniſſe der Moralphiloſophie noch ſo mager ſind, fehlt es doch an moraliſchen Zügen nicht, die dennoch das mechaniſche Produkt bis zum ſittlichen erheben — Noch geht dieß eben ſo leicht nicht an. Wir haben bei mechaniſchen Künſten zwei Klaſſen unterſchieden: wenn wir von Dichtern reden, ſind wir gezwungen, auch in Anſehung des ſittlichen Theils einen ähnlichen Unterſchied zu machen. Die Darſtellung ſittlicher Wahrheiten hat unzählige Stuffen zur Vollkommenheit: was kaum mittelmäßig iſt, oder wohl gar tief unter der Mittelmäßigkeit, ſey es noch ſo wohl, noch ſo ſittlich gemeint, verdient dennoch keine Achtung, zumal am Dichter, dem es weder Götter noch Menſchen erlauben wollen, mittelmäßig zu ſeyn. Am Maler ſcheint dieſe Beſchränkung beinah überflüßig zu ſeyn: ſeine Zeichen erſchweren ihm die Darſtellung des Sittlichen zu ſehr; er muß es entweder ganz treffen, oder wir ſehen nichts. Wenn er uns einen knochichten Seeräuber mit geſpannten Adern und gedunſenen Sehnen aufſtellt, hielt' er gleich die Keule in der Hand, und hienge gleich die Löwenhaut von ſeinen Schultern,

würden wir da den großen, unternehmenden Geiſt eines Herkules ſehen, der über alle Hinderniſſe hinaus durch Klugheit oder durch Tapferkeit ſiegt, und Schwierigkeiten ſelbſt aufſucht, der Menſchheit wohlzuthun? Leicht wird es dem Dichter von der Größe, von der Unerſchrockenheit, von dem unermüdeten Streben, von dem menſchenfreundlichen Wohlwollen des Helden zu predigen: aber der Maler muß es zeigen, und ſobald er es gezeigt hat, iſt ſeine ſittliche Pflicht erfüllt: wir haben an ihm nichts weiter zu fodern: ſeine Kunſt iſt erſchöpft. Anders der Dichter: wir fodern von ihm, nicht nur daß er es ſage, ſondern vielmehr, daß er es vollkommen ſage. Vom Zeigen kann die Vollkommenheit nicht getrennt werden: was mir nicht vollkommen gezeigt wird, ſehe ich nicht, oder ich ſehe es für das nicht an, was es ſeyn ſoll: aber zwiſchen ſagen und darſtellen, oder vollkommen ſagen, liegt ein weites Feld. Es koſtet dem Dichter keine Mühe zu ſagen: Herkules war der thätigſte Menſchenfreund. Aber ich ſehe noch darum den wohlthätigen Helden nicht. Er muß mir erſt in allen ſeinen Reden, in allen ſeinen Empfindungen, in allen ſeinen Handlungen als ein ſolcher dargeſtellet werden: ſonſt gilt die Ankündigung des Dichters nicht mehr, als eine Aufſchrift des Bildhauers. Er ſchreibe unter Herkules Bilde: der menſchenfreundlichſte Held. Ich glaube es nicht, wenn nicht die Stellung, die ganze Zeichnung, jede Proportion, und alle Züge des Angeſichts dieſelbe Sprache führen. So auch der Dichter: jedes Wort, das er

ſei-

ſeinem Helden auf die Zunge legt; alle Fortſchritte, die er ſeinen Handlungen giebt; der ganze Entwurf ſeiner Erzählung oder Schilderung, und der hohe Schwung ſeiner Empfindung mit allen ihren Wendungen müſſen in ihrer Art eben ſo vollkommen, eben ſo nah ans Ziel gelegt ſeyn, als jeder einzele Zug der mechaniſchen Ausführung.

Wer die Schwierigkeiten einer ſolchen Bearbeitung nicht ſelbſt erfahren hat, werfe gleichwohl, um ſich davon zu überzeugen, einen Blick auf die Pflichten des epiſchen und des tragiſchen Dichters. Schon die Wahl ſeines Vorwurfes legt ihm ſittliche Rückſicht auf; Dahin richtet ſich nun ſein ganzes Augenmerk, wie nach dem erſten und vorzüglichſten Zwecke; Dieſer gemäß zeichnet und beſtimmt er jeden Charakter ſeiner Perſonen, mißt er die Stuffe ihrer Empfindſamkeit, und mildert oder erhöht den wirklichen Ausbruch der Empfindungen nicht nur nach der Wichtigkeit ihrer Lage, ſondern auch nach der Eigenſchaft ihres Charakters, und vorzüglich nach dem ſittlichen Zwecke, dem ſelbſt der Charakter ſchon untergeordnet iſt. Dieſen Zweck kündigt die herrſchende Handlung an, und jede Nebenhandlung ſteht mit demſelben in enger Verbindung, entweder als deſſen Hinderniß, oder Beförderungsmittel. Wie viel Menſchenkenntniß, wie viel Ueberlegung in der Anlage! Und nun, da er vollends zur Ausführung übergeht, wie muß er jeden Schritt, den er ſeine Perſonen machen läßt, jedes Wort, ſo er ihnen

nen in den Mund legt, jeden Umſtand, worein er ſie ſetzt, jedes Gefühl, wozu er ſie weckt, jede Empfindung, die er zum Ausbruche reif macht, jede Gebärde, in der er ſie zeichnet, jeden Blick des Auges, jede Faltung der Stirne oder des Mundes, die er den Leſer ſchauen läßt, ausführlich oder überhaupt geſchildert, ſo genau ans Ziel legen, daß ſeine Perſonen in dieſen Umſtänden und gemäß dieſer Abſicht nur ſo und nicht anders ſich gebärden, ſich betragen, in Handlungen zeigen, in Empfindungen ergieſſen, mit Worten ausdrücken konnten. Nur ſo ein Dichter, nachdem er dieß alles geleiſtet hat, iſt befugt, ſeinen epiſchen oder tragiſchen Helden nicht nur als ein ſittliches Produkt anzuſehen, ſondern in demſelben auch diejenige Vollkommenheit zu finden, die den Künſtler von dem alltäglichen Dichter unterſcheidet. Nicht jede Art Gedichte, diejenigen vorzüglich, welche die Handlungen weder erzählen noch darſtellen, fodern alle die gemachten Bemerkungen zugleich auf: Es giebt deren, die ganz Empfindung ſind, und keinen Charakter, als denjenigen des Dichters, zum Grunde legen. Aber ſie ſind darum weder leichter noch unanſehnlicher: wo es der Züge viel giebt, womit ein Ding bezeichnet wird, mag hie und da einer verunglücken: eine gute Zahl der wohlgerathenen kann den Mangel erſetzen. Aber wo nur der eine Zug oder der andere angebracht werden kann, muß deren Behandlung vollkommen ſeyn, oder die Sache wird ohne Zweifel verkannt werden.

Gren-

Grenzen
des
Mechaniſchen
und des
Sittlichen.

So wichtig zur Beurtheilung der Kunſtwerke dieſe Stuffenbeſtimmung auch ſeyn mag, wird ſie doch, je ſchwankender ſie iſt, deſto unbrauchbarer werden. Es iſt leicht, den ganzen Unterſchied der Künſtler auf das Sittliche und Mechaniſche beſchränken, aber ſchwer iſts, das eine von dem andern allenthalben unterſcheiden. Uiberhaupt iſt nichts mühſamer, als genaue Gränzen zu ziehen. Wer unterſcheidet das Licht vom Schatten nicht? Man beſtimme nun die Gränzen: in welche Verlegenheit geräth ſogleich das richtende Auge! Wo der Schatten zu beginnen ſcheint, zeigen ſich noch Spuren des Lichtes, und wo dieſes unläugbar iſt, ſpannt jener ſchon dünne Schleier aus. So webt ſich eins in das andere, verliert ſich durch unmerkbare Uebergänge, und erſchwert das Richteramt. Nicht anders in Werken der Kunſt. Gleiches Schrittes tritt das Sittliche mit dem Mechaniſchen fort, bietet einander gemeinſchaftlich die Hand, und ſchließt ſich, eins an das andere, ſo enge, ſo unmerklich an, daß es ſelbſt dem Kenneraugе nicht nur ſchwer, auch unmöglich wird, ſie in allen Fällen von einander zu trennen.

Nie-

Niemand verlange mehr, als möglich iſt. Wir gehn die ſicherſte Bahn, wenn wir der Natur folgen. Sie zeigt uns zwei ungezweifelte Maſſen, jene des Schattens, dieſe des Lichts: nur ein kleiner Raum zwiſchen beiden hält uns im Zweifel; und ſtrengen wir unſer Auge mächtiger an, ſo nehmen wir auch auf dieſem kleinen Raume der Stuffen gewahr. Dort unterliegt dem Lichte der Schatten, hier dem Schatten das Licht, mitten ſchweben ſie gleich, und die Uebermacht iſt noch nicht entſchieden. So betrachte man den Künſtler: hier iſt er ganz ſittlich, dort durchaus mechaniſch, anderswo zwiſchen beiden getheilt, und ſelbſt dieſe Theilung hat Stufen.

Man dachte, den Knoten dadurch zu löſen, daß man die Erfindung dem idealen Kunſttheile, die Ausführung dem mechaniſchen anwies. Dieſe Theilung mag ihre Vortheile haben, aber ſie trennt noch den Mechaniker vom Künſtler nicht. Der mechaniſche Kunſttheil hat ſeine eigene Erfindung: denn erfände der Mechaniker nicht, trät' er die getretene Bahn nur, hüb' er ſeinen Geiſt nicht über die gemeine Sphäre, dächt er nicht edler und ſtärker, als der Haufe denkt, hätt' er ganz keine Gemeinſchaft mit Grazien, und ſtünd' er nicht einmal im Vorhofe ihres Tempels, ſo würde er in allen Fällen, worüber Ohr und Auge richten, in die Klaſſe der Handwerker herabſinken. Alſo muß auch der Mechaniker erfinden. Der Maler ſey nun an dem, daß ſeine Farben, ſein einfallendes

Licht

Licht die beſte Wirkung haben: ſogleich öffnet ſich ſeiner Erfindung ein weites Feld; aber durchaus mechaniſch. Welche Farbe wird den Vorgrund herausheben, welche den Hintergrund zurückſchieben? wird ſich dieſe auch in die Harmonie des Ganzen einleiten laſſen? iſt es ſicher genug, die eine neben der andern hinzuſtellen? wär' es nicht beſſer, dem einfallenden Lichte hier einen dunkeln Körper entgegen zu halten? oder ſoll ihm freier Eintritt geſtattet werden? Fragen, deren Entwicklung ſeinen Erfindungsgeiſt beſchäftigen.

Erfindung überhaupt genommen giebt uns noch den Unterſchied nicht zwiſchen dem mechaniſchen und ſittlichen Künſtler. Wir ſind alſo gezwungen, entweder ein ander Merkmal zu ſuchen, oder das angegebene zu beſchränken. Daß alle Ausführung mechaniſch ſey, iſt keinem Zweifel unterworfen; daher kann es nur die Erfindung ſeyn, was die Grenzenbeſtimmung erſchwert. Am Maler wird das ſichtbar werden. Hat er einmal ſeinen Gegenſtand weiſe gewählt, ſo erhält ſeine Erfindungskraft eine zweifache Richtung, gemäß dem zweifachen Zwecke, dieſem niedern, ſein Gemälde dem Auge gefällig zu machen, und jenem höhern, auf das Herz des Zuſchauers nützlich einzuwirken: er lockt mit dem einen, indeß er mit dem andern nützt; und gleichwie er nicht nützt um zu locken, ſondern um zu nützen lockt, ſo iſt ſein Auge vorzüglich nach dem höhern Ziele gekehrt, ohne jedoch das tiefere zu verkennen. Man nennt dieſen Zweck den maleriſchen, jenen den philoſo-

phi-

phiſchen oder ſittlichen. So ergiebt ſich eine zweifache Erfindung, deren die eine ſittlich iſt, für das Herz, die andere maleriſch für das Auge. Es ſey itzt Achill unſer Held vor dem Grabe des Patroklus; ſein Charakter, die feurigſte Großmuth; ſeine Empfindung, zugleich warmes, zugleich bitteres Gefühl der Freundſchaft; ſeine Handlung, dem Charakter und der Empfindung getreu; die ſittliche Abſicht, daß ſanftes Menſchengefühl den Heldenmuth adelt: Beſtimmungen, die alle zur ſittlichen Erfindung gehören; denn ihre Richtung iſt unmittelbar aus Herz. Nun wähle man auch die Nebendinge, ſtelle ſie in Gruppen, vertheile das Licht, ſorge für Symmetrie, beſtimme die Farben. Dieß alles kann doppelte Abſicht haben, den ſittlichen Eindruck zu mehren, oder dem Auge Ruhe und Annehmlichkeit zu ſchaffen. Eine ſtille, freundliche Gegend, eine ruhige Färbung, eine ſanfte, ſymmetriſche Stellung machen zweckmäßigen Eindruck: Er wäre unbeſtimmt, wenn er ſeine Beſtimmung nicht von der Handlung erhielte; eigentlich iſt Ruhe des Auges ſeine Wirkung, aber ſo eine Wirkung fodert nun eben die ſittliche Abſicht des Malers. Kenntniß der Körperwelt, und weiſe Rückſicht auf die Handlung bringt ſie hervor: dieß letztere hat ſittliches Verdienſt, nicht ſo das erſtere: ſein Verdienſt iſt mechaniſch; denn es bezieht ſich ganz auf die Körperlehre. Man ſieht leicht, wie gering hier die ſittliche Erfindung ſey: was dem Auge Ruhe ſchafft, mehrt hier den ſittlichen Eindruck meines Gemäldes; und hiemit iſt das Sittliche dieſer

Er-

Erfindung fertig. Aber nun hebt ſich die Frage: wodurch werd' ich dem Auge die möglichſte Ruhe verſchaffen? Hier iſt Arbeit und Mühe: jeder Hügel, jedes Bäumchen, jedes Geſtein, hie oder da geſtellt, jeder Lichtſtrahl, ſo oder ſo aufgefangen, abgeprellt, jede Farbe in dieſer oder jener Nachbarſchaft, jede Maſſe ſo oder anders verblaſen, jeder Zug, hie oder da gebogen, beſchäftiget die Erfindung: aber die Erfindung iſt mechaniſch. Hält man nun das Mechaniſche an das Sittliche, ſo verſchwindet dieß, und jenes bleibt beinah allein zurück. Es heißt alſo mit Recht, das Verdienſt der Symmetrie, der Schattirung, der Gruppenſtellung, der Färbung, des Helldunkeln, der feinen Verblaſung, und ſelbſt des ſanften Schwunges in der Zeichnung ſey an ſich mechaniſch, und nur ihre Richtung zum aufgeſtellten Ziele könne für ſittlich angeſehen werden.

So erhalt' ich eine deutlich gezogene Grenze, die den Künſtler vom Mechaniker ſondert, um ſo mehr, als ſelbſt Handwerker vieles von dem, beinah alles, was dieſer maleriſchen Erfindung angehört, in ihre Werke bringen müſſen, wenn ſie den Namen guter Arbeiter verdienen wollen. Sie haben alle zur Richtſchnur, und wir fodern von ihnen, nicht nur, daß ihre Arbeit bequem und brauchbar, auch daß ſie dem Auge gefällig ſey. Ich weiß es, daß die Gewahrnehmung der Symmetrie, der Abſtuffung, der Uebereinſtimmung, der geſchwungenen Biegung nicht im Au-

ge liegt; ſie iſt in der Seele: aber darum hört ſie nicht auf mechaniſch zu ſeyn, ſo wenig als das Maaß der Gegenſtände, wiewohl eigentlich die Seele, nicht das Auge mißt. — Aber ein Feld, mit lieblichen Blumen beſäet, ein heiterer Baumſchlag, eine harmoniſche Färbung, eine kräftige Schattirung, ein ſanfter Schwung heben die Seele — Ohne Zweifel: und thun es nicht auch blumenreiche Tapeten, heiter gefärbte Seidenſtoffe, ſanft geſchwungene Vaſen, harmonirende Geräthſchaften niedlich ohne Ueberladung vertheilt? wird darum der Tapetentüncher, der Stoffärber, der Drechsler, der Zimmereinrichter auf Sittlichkeit Anſpruch machen, und ſeinen Sitz im Tempel der ſittenbeſſernden Kunſt nehmen? Alles, was im weiten Umfange des Geſchmacks enthalten iſt, gehört dem Handwerker, wie dem Mechaniker an: fodert man von dieſem mehr Ausdehnung, als von jenem, mehr Feinheit, mehr Gefühl, mehr Fähigkeit, und wenn ich mich ſo ausdrücken darf, mehr Geiſtigkeit, ſo iſt er dafür mechaniſcher Künſtler höherer Art, dieſes Ranges unwürdig, bis er im Stande iſt, hierin gar viel mehr, als gemeine Handwerker zu leiſten.

Wir ſind nun im Stande, die vier Hauptſchritte des Malers zu bezeichnen, und jedem ſein ſittliches, oder mechaniſches Gebiet anzuweiſen. Sittliche Erfindung, maleriſche Erfindung, Zeichenbeſtimmung, Ausführung: hiemit haben wir alles, was den Maler beſchäftigen muß, ſobald er ein Werk liefern

will, welches ſeiner Kunſt Ehre machen ſoll. Er wählt ſeinen Stoff, zeichnet ſich ein weiſes Ziel aus, beſtimmt den Charakter, die Empfindung, die Handlung, die Anordnung ſeiner Figuren, gemäß dem Zwecke, den er ſich aufgeſteckt hat: dieß iſt ſittliche Erfindung. Dann ſucht er ſich auch die Mittel auf, dem Auge gefällig zu werden: eine reizende Proportion, angenehme Symetrie in Stellung der Gegenſtände, paſſende Nebendinge ohne Armuth, und ohne Ueberladung, Harmonie und gute Wirkung der Farben, eine reizende Vertheilung des Lichts, täuſchende Emporhebungen aus der Fläche, kurz, alles, was den Namen Geſchmackes hat, gehört zur maleriſchen Erfindung, und iſt, wo nicht gänzlich, dennoch größtentheils mechaniſch. Nun iſt er an dem, daß er die Zeichen beſtimmt, womit all das Geiſtige, ſo ſeine ſittliche Erfindung faßt, ſinnlich dargeſtellt werde. Dieſe Zeichenbeſtimmung iſt vielleicht in jeder Kunſt, in der Malerei gewiß das ſchwerſte. Es ſey Achills feurige Großmuth, und unbändige Tapferkeit aufzuſtellen. Homer hat den Charakter beſtimmt; ſeine Erfindung koſtet dem Künſtler wenig Mühe: ich ſetze voraus, daß er mit den geheimen Wegen des menſchlichen Herzens, und mit Homers Iliade bekannt iſt: er ſammle daſelbſt die treffendſten Züge, womit Achill gezeichnet iſt, betrachte ihn in den auffallendſten Lagen, wo er ſeine ganze Seele zeigt; und es wird ihm nicht ſchwer fallen, deſſen auszeichnende Eigenſchaften gewahr zu werden; ſeine ſittliche Erfindung iſt fertig. Allein nun ſoll er uns

zeigen, was Homer zu leſen, zu denken gab. Welche Stellung, welche Gebärde, welche Proportion des Ganzen, welche Züge des Angeſichts, welches Auge, welche Stirne, welcher Mund, welche Zeichnung jedes Gliedes, welche Lage der Muskel, welcher Schwung der weichen Theile, welches Gewand, welche Faltenlegung wird uns Achills Feuer, Großmuth, Tapferkeit ſo eben verkündigen, wie es der weiſe Dichter ausgemeſſen, abgewogen hat? Hier iſt jeder Schritt äuſſerſt mühſam, hier wird die ganze Aufmerkſamkeit, die ganze Wiſſenſchaft des Malers aufgefodert, hier muß Moralphiloſophie und Phyſiognomik einander die Hand biethen, nichts dem Ungefähr überlaſſen, alles mit Maaß und Weisheit beſtimmt werden, will anders die Kunſt auf die Ehre Anſpruch machen, uns einen Achill gezeigt zu haben. Und nachdem er mühſam alle Schwierigkeiten dieſer Zeichenbeſtimmung überſtiegen, welches Verdienſt hat ſich endlich der Maler errungen? Es wäre ungerecht, wenn wir ſeine weſentlichſte Arbeit zum Mechaniſchen herabwürdigen wollten, aber es wäre der Wahrheit zuwider, wenn wir die Beſtimmung körperlicher Züge durchaus für ſittlich angäben. Beide Kenntniſſe, des einwirkenden Geiſtes, und des Körpers, worauf er einwirkt, ſind hier unzertrennlich, und ſo iſt die Zeichenbeſtimmung in jener Rückſicht ſittlich, in dieſer mechaniſch: mechaniſch, weil ſie körperliche Züge mißt; ſittlich, weil ſie ſie gemäß dem ſittlichen Zwecke mißt.

Alles,

Alles, was bisher der Maler that, und beſtimmte, war noch immer Erfinduug: ſeine Tafel iſt immer noch flach und leer: zwar ſteht Achill ſchon in ſeinem Gehirne; aber wir ſehen ihn noch nicht. Nun endlich langt der Künſtler nach dem Griffel, und zeichnet die Umriſſe hin, wie er ſie im Sinne entworfen hat; langt nach dem Pinſel, und deckt jeden Theil mit Farben, wie er ſie zuvor ſchon in der Einbildung gedeckt hat; kurz, er führt aus, was er gedacht, was er empfunden hat. Je geſchickter ſein Auge durch Uebung ward, die Größen, die Stuffen, den Abſtand zu meſſen; je williger die Hand, dem Maaße des Auges zu folgen, je tiefer die Einſicht in die Natur und Wirkung der Farben, in die Natur und Wirkung des Lichtes iſt, deſto beſſer wird ihm die Ausführung gelingen; aber ſo von der Erfindung getrennt, iſt ſie durchaus mechaniſch. Nicht ganz ſo geſchieht es im Werke ſelbſt: Erfindung und Ausführung ſind nicht immer, wenigſtens der Zeit nach, geſondert, und wenn jene gleich immer etwas der andern zuvorkommen muß, iſt doch der Unterſchied ſo wenig merkbar, daß ſie gerade neben einander zu laufen ſcheinen. Jedesmal tritt der Gedanke voraus, dann erſt das Wort: dennoch wie oft ſehen wir keinen Zwiſchenraum! Genug, daß dieſe Trennung, wäre ſie auch nur idealiſch, taugen kann, den Unterſchied einleuchtender zu machen, welcher zwiſchen der mechaniſchen Arbeit nnd zwiſchen der ſittlichen des Künſtlers liegt. In der Hauptſache geht der weiſe Maler nicht viel anders zu Werke: er überdenkt zuvor

den ganzen Plan ſeiner Schilderei, entwirft ſeine Gedanken durch eine fleißige Zeichnung, macht ſich oft Skizzen mit vieler Mühe, und dann erſt ſchreitet er zur mechaniſchen Ausführung ſeines reif überdachten Stückes.

So iſt nun alſo die ſittliche Erfindung, oder die Moralität des Gemäldes ganz ſittlich; die maleriſche Erfindung, oder was nur immer auf Geſchmack hinausläuft, und dem Auge gefällig iſt, gröſstentheils mechaniſch; die Zeichenbeſtimmung in jeglicher Kunſt, theils mechaniſch, theils ſittlich; und die eigentliche Ausführung durchaus mechaniſch. Ich muß anmerken, daß ich unter Ausführung nur die Dollmetſchung der Ideen verſtehe, oder deren Ueberſetzung in ſichtbare und hörbare Zeichen: denn die Ausführung, das iſt, die Entwickelung eines Plans, einer Idee kann allerdings auch ſittlich ſeyn.

Nicht nur die Malerei, ſondern auch jede ſchöne Kunſt zieht ſich ihre Grenzen zwiſchen dem Sittlichen und Mechaniſchen auf eine ganz ähnliche Art: denn jede hat eben dieſelbe Sittlichkeit, eben die Grundſätze des Geſchmackes, und wiewohl ihre Zeichen nach dem Abſtande, den ſie von einander haben, ihre Ausführung nach dem Unterſchiede der Zeichen verſchieden ſind, ſo haben ſie doch einerlei Abſicht, Richtigkeit, Täuſchung, Wahrheit und genaue Uebereinſtimmung des Aeuſſerlichen mit den Begriffen, den ſich der Geiſt des

Künſtlers innerlich gebildet hat. Wenn gleich der Dichter und Tonkünſtler nichts für das Auge maleriſch erfinden kann, ſo iſt ihm dennoch die Feinheit des Geſchmackes eben ſo unentbehrlich, als dem Maler. Er erfindet Reize fürs Ohr, wie jener fürs Auge. Töne haben ihr Ebenmaaß, ihre Uebereinſtimmung, ihren Schwung, ihre Zuſammenſetzung, wie ſichtbare Gegenſtände. Ueberladung, Unordnung, Trockenheit, Zwang, Roheit, Uebelſtand ſchadet dem einen, und dem andern; wie ihnen Maaß, Ordnung, Geſchmeidigkeit, Leichtigkeit, Feinheit, Wohlſtand nützt. Es kann alſo nimmermehr ſchwer ſeyn, das alles, was von der Grenzenbeſtimmung des ſittlichen und mechaniſchen Malers entwickelt worden iſt, auf jede andere ſchöne Kunſt zu übertragen.

Vorzüglich verdient hier die Dichtkunſt eine nähere Entwicklung. Sie wird wegen der großen Verbreitung dieſer Kunſt dem Freunde derſelben um ihrer ſelbſt willen willkommen ſeyn, indeß ſie dem Liebhaber der Malerei zur Beleuchtung dienen mag. Zuerſt legt der Dichter, wie der Maler Hand an eine zweckmäßige Erfindung: er erfindet ſittlich und maleriſch, beſtimmt ſich die Zeichen, und führt endlich aus, was er gedacht, was er empfunden hat. Wir bemerken alſo auch in der Dichtkunſt vier Hauptſchritte, die ſittliche Erfindung, die maleriſche Erfindung, die Zeichenbeſtimmung, und die Ausführung.

Menſchliche Handlungen liegen dem Ziele aller ſittlichen Künſte am nächſten. Man kann ſagen, das Ziel ſelbſt ſey der Charakter des Menſchen, aber Handlungen ſind denn doch der getreueſte Spiegel, worinn wir ihn ſehen. Der Bau des Körpers, die Reden, als ein Abdruck der Seele, und Empfindungen, wie ſie in äuſſerliche Züge, oder in Worte übergehen, ſagen uns ſehr vieles von der habituellen Lage des Geiſtes; aber nichts zeigt ſie deutlicher und beſtimmter, als eine Reihe von Handlungen, denen wir in ihrem Urſprunge, in ihren Fortſchritten, in ihrer Entwicklung die geheimſten Abſichten, das innerſte Gefühl, die Wahl der Mittel, das ganze Benehmen des Handelnden abſehen können. Die Dichtkunſt alſo in ihren vorzüglichſten Arten wählt dieſen Weg: ſie lehrt in Handlungen. Dieſe mögen nun klein ſeyn und allegoriſch, wie in der Idylle, und der äſopiſchen Fabel, oder weit ausgedehnt, und auf hiſtoriſchen Grund gebaut, wie in der Epopee, und in Schauſpielen, ſo hat denn doch der weiſe Dichter einerlei Zweck, Sitten und Charakter zu ſchildern, die Weisheit zu empfehlen, und die Thorheit entweder lächerlich, oder verabſcheuungswürdig darzuſtellen. Die Satire, welche Geſtalt ſie auch annimmt, handelt entweder ſelbſt, oder ſtellt Handlungen zur Schau auf. Nur die lyriſche Dichtkunſt ſchlägt dieſen Weg ſelten ein, und begnügt ſich, Charakter und Empfindungen meiſt unmittelbar zu ſchildern und zu wecken. Von der didaktiſchen Poeſie, derjenigen wenigſtens, welche in Künſten oder in

ir-

irgend einem Zweige der Körperlehre Unterricht giebt, können wir keinen ähnlichen Zweck angeben: wer wollte von dem Lehrgedichte über den Landbau, über die Bienenzucht, über die Sonnenfinſterniß, über Kopernik's Weltſyſtem, über die anziehende Kraft der Körper ſittlichen Unterricht erwarten? Wir können alſo ſolchen Produkten der Dichtkunſt keinen andern Platz anweiſen, als unter den mechaniſchen Künſten, da ſie gleichſam nur das Körperliche der Dichtkunſt, eine edlere Sprache, die maleriſche Erfindung, und den Versbau haben.

Die Handlung alſo iſt die Seele der vorzüglichſten Gedichte, und wo dieſe nicht Statt hat, treten Charaktere und Empfindungen in eigener Geſtalt auf. Es iſt gewiß einerlei, ob ſich der Dichter den ſittlichen Zweck, welchen er ſeiner Arbeit aufſtellt, voraus beſtimmt, und dann erſt eine Handlung ſucht, auf die er vertrauen kann, daß ſie die beſtimmten Eindrücke machen werde; oder ob er eine belehrende Handlung vorher wählt, und dann erſt die Grenzen des ſittlichen Eindrucks mißt, wenn gleich das letztere in vielen Rückſichten bequemer und thunlicher ſcheint. Beides iſt ihm unentbehrlich, er muß die Handlung und deren ſittliche Abſicht beſtimmen, ohne ſich damit zu begnügen, daß eine unfruchtbare, und im Ganzen zweckloſe Handlung hie und da mit lehrreichen Denkſprüchen ausſtaffirt werde. Nach dem einmal angenommenen Zwecke richtet er ſein Auge unverwendet. Dahin bindet er den Knoten,

entwickelt ihn theilweiſe, und löſt ihn endlich ganz auf. Vor allen beſtimmt er mit der größten Sorgfalt den Charakter der handelnden Perſonen, läßt ſie dieſem gemäß allenthalben auftreten, legt ihnen Worte in den Mund, die ihn beleuchten, und ſetzt ſie in Lagen, worinn ſie über Charakter und Empfindungen ein helles Licht verbreiten: alles in der endlichen Abſicht, denjenigen ſittlichen Eindruck, welchen er ſich gleich anfangs zum Ziele genommen hat, mit der möglichſten Stärke, und mit dem beſten Erfolge hervorzubringen. Die Handlung alſo, deren ſittlicher Zweck, Charakter, Empfindungen und rührende Situationen beſchäftigen des Dichters ſittliche Erfindungskraft, und haben, wie leicht abzuſehen iſt, durchaus ſittlichen Werth.

Vieles hierinn hat der Dichter mit dem Maler gemein. Aber er bleibt nicht, wo dieſer ſteht. Der Maler kann nur einen Augenblick der Handlung zeigen: dem Dichter ſteht Anfang, Mittel und Ende zu Gebote: er zeigt ſie in ihren Fortſchritten. Dieſe Ausdehnung der Kunſt verdankt er ihren Zeichen, da hingegen der Maler auf Linien und Farben beſchränkt, ſich zufrieden geben muß, eine Gebärde, eine Stellung, eine Miene, eine Empfindung, das iſt, einen Augenblick der Handlung gezeigt zu haben. Dieſer Unterſchied der Zeichen öffnet alſo der Erfindung des Dichters ein weites Feld, und es liegt ihm nicht ſowohl am Herzen, einen Geſichtspunkt der Handlung aufzufinden, aus welchem ſie ſich am lehrreichſten ſchauen

läßt,

läßt, als die Menge der Nebenhandlungen, Begebenheiten, Anſchläge, Beſtrebungen, Empfindungen, Charaktere ſo an einander zu binden, daß der nützliche Eindruck ungezweifelt erzielt wird. Man ſieht hieraus, wie viel die ſittliche Erfindung dem Dichter wichtiger als dem Maler ſeyn müſſe, wiewohl ſie beiden das Weſen iſt, und die Seele der Kunſt.

Des Sophokles Ajax ſoll uns zur Beleuchtung dienen. Der Dichter nahm den Stoff aus der allgemeinen Quelle, dem Kriege vor Troja. Ajax, Telamons Sohn, war ſehr tapfer, aber auch überaus ſtolz, und ſeine Zunge ſchonte ſelbſt der Götter nicht. Daß die Waffen des Achilles nicht ihm, ſondern dem Ulyſſ zuerkannt wurden, brachte ihn zu dem raſenden Entſchluſſe, ſich des Nachts an den Helden Griechenlands und am ganzen Heere zu rächen. Seinen Stolz zu züchtigen umhüllte Minerva mit einem Nebel ſein Auge. Er ſah die Viehheerden für Helden und Krieger an, ſchlug tapfer um ſich her, erlegte deren die Menge, und ſchleppte die übrigen als Gefangene nach ſeinem Zelte. Hier kehrt er wieder in ſich: welche Schande! Der Schmerz reißt ihn hin: er ſtürzt in das Schwerdt, und tödtet ſich. Teucer, ſein Bruder will ihn beſtatten. Menelaus und Agamemnon gönnen dem Unglücklichen dieſe Ehre nicht, widerſetzen ſich mit Drohungen, und ſtoſſen die bitterſten Schmähungen wider beide Brüder aus. Teucer läßt ſich durch nichts abhalten, und vergilt gleiches mit gleichem. Endlich kömmt der kluge

Ulyſſes dazwiſchen, ergreift ſeines Feindes Seite, und will, daß ihm zum Lohne ſeiner Tapferkeit, und der wichtigen Dienſte, die er den Griechen geleiſtet hat, die Ehre der Beſtattung nicht verſagt werde. Ich glaube nicht, daß Sophokles den ſittlichen Zweck vor der Wahl des Stoffes beſtimmt habe; aber man ſieht aus der ganzen Anlage, er habe denſelben alſo gedreht und gewendet, daß es ohne weitere Erinnerung einleuchtet: auch der verdienſtvolle Mann könne in Thorheiten ſtürzen, die ſein Unglück unfehlbar nach ſich ziehen; dennoch ſtehe es uns zu, ſeinen übrigen Verdienſten Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Dahin wird nun alle ſeine Erfindung, alle ſeine weitere Beſtimmung, und ſeine ganze Ausführung zielen.

Zuerſt alſo legt er Hand an die ſittliche Erfindung, nämlich der Charaktere, der Empfindungen, des Knotens, der Auflöſung, der zweckmäßigen Situationen. Es iſt leicht den Ajax tapfer, ſtolz, raſend über beleidigte Ehre, den Teucer muthig, ſtandhaft, den Ulyſſ klug und gerecht, den Agamemnon und Menelaus ſtolz, rachgierig, ungerecht, die Tecmeſſa treu, ſorgfältig zu denken. Die Begebenheit ſelbſt, und die oft behandelte Geſchichte des troiſchen Krieges giebt dieſe Unterſcheidungszeichen der Perſonen an. Aber jeden Charakter ſo zu beſtimmen, daß er nicht jedem tapfern ſtolzen Helden, ſondern dem Ajax allein, nicht jedem klugen Manne, ſondern einzig dem Ulyſſ, nicht jedem rachgierigen Tyrannen, ſondern ge-

rade dem Agamemnon oder Menelaus angehört, einander zwar ähnlich in manchen Zügen, aber im Ganzen ſo wenig durchaus gleich, als je zwei Menſchengeſichter, auch ausgewachſener Zwillingsbrüder, ſich vollkommen gleichen können, iſt eine ſchwere Arbeit, deren mühſame Behandlung nicht ſowohl mit der erſten Erfindung abgethan, als durch die ganze Ausführung fortgeſetzt wird.

Gewiſſe Umſtände, in welche der Dichter ſeine Perſonen ſetzt, ihr Benehmen in denſelben, alle Worte, wodurch ſie ſich äuſſern, und vorzüglich die Empfindungen, die jedesmal dem Charakter untergeordnet ſeyn müſſen, tragen bei, die beſchwerliche Arbeit glücklich auszuführen. Ajax ſchämt ſich ſeiner offenbaren Thorheiten, Teucer ſeines Bruders, Tecmeſſa ihres Gemahls: aber Ajax wütet, ächzet, verzweifelt; Teucer macht Anſtalten, ſeinen Bruder zu retten; Tecmeſſa fürchtet für ſich, für ihren Sohn, für ihren Gemahl, bittet und weint. Die Empfindungen wechſeln mit den Umſtänden. Izt ſchnaubt Ajax nichts als Zorn wider Ulyſſ, und deſſen Gönner; die Rachſucht ſpornt ihn zu tollen Unternehmungen: izt ſieht er ſich mit Schande gebrandmarkt, wehklagt, und ſeufzt: dann faßt er den Entſchluß, durch einen muthigen Tod die Schande zu tilgen, und öffnet noch einmal vor Vollführung der That, ſanftern Empfindungen ſein Herz. Auch Teucers Seele wird von verſchiedenen Leidenſchaften beſtürmt. Er iſt äuſſerſt betroffen über die Nachricht von

ſeines Bruders Raſerei; Schande vor dem ganzen Hee-re und Bruderliebe kämpfen in ihm. Er befrägt den Kalchas, ſchickt Boten an des Ajax Kriegsgefährten, kömmt ſelber, den Unglücklichen zu retten; aber zu ſpät; ſchon iſt er auf Hektors Schwert geſtürzt. Wel-cher Schmerz! aber ſeinem Bruder auch im Tode noch treu, ſchickt er ſich an, die Leiche zu beſtatten, ob er gleich vorherſah, daß er das ganze Heer wider ſich auf-bringen werde. In der That kömmt Menelaus, kömmt Agamemnon ſelbſt, dieſen Entſchluß zu ändern. Teu-cer brennt auf, bleibt ſtandhaft, und zeigt ſich beſchei-den gegen Ulyſſ, wiewohl dieſer ſein und ſeines Bru-ders Feind war. Man ſieht einen männlich ſchönen Charakter, der wenn er gleich hie und da zu weit geht, den Helden doch nie aus der Faſſung ganz wirft. Ich übergehe die Affekte der übrigen Perſonen, weil ſie einfacher ſind, und in gleichen Umſtänden erzeugt werden.

Der Knoten, und deſſen Auflöſung, wiewohl ſo manches daran mechaniſch iſt, gehört denn doch im Ganzen zur ſittlichen Erfindung. Jener häuft und bin-det die Schwierigkeiten, welche dem Ausgang der Sache im Wege liegen, dieſe zerſtört ſie, und führt ein unglückliches oder glückliches Ende heran. Oft ſind die Hinderniſſe Maſchinen, und werden wieder durch Maſchinen gehoben: die Mittel, ſie zu binden und zu löſen, holt man ſich alſo aus der Körperlehre, und die Arbeit iſt mechaniſch. Aber wer die Maſchine in den

Weg

Weg legt, wenn ſie nicht ohngefähr dahin kam, oder wer ſie davon abwälzt, ſtrengt ſeine moraliſchen Kräfte an, handelt aus ſittlicher Rückſicht, und tritt mit einem böſen oder guten Willen auf. Man kann alſo ſelbſt die Maſchine nicht ſpielen laſſen, ohne den Stoff zugleich ſittlich zu behandeln. König Lear kämpft mit dem Dunkel der Nacht, mit dem heulenden Sturme, und mit einem fürchterlichen Donnerwetter im offenen Felde: Sturm und Donner ſind Uebel der Körperwelt; aber ſeine unmenſchlichen Töchter ſtieſſen ihn zum Hauſe aus, und machten ihn das Ungemach doppelt fühlen. Ihr Betragen, und was das Vaterherz dabei empfindet, iſt ſittlich. Des Ajax Gehirn geräth in Zerrüttung: wäre das nur eine Folge ſeines Nervengewebs, und ſeiner gallichten Säfte geweſen, ſo hätte die Erſcheinung nur eine Anſicht, und dieſe würde durchaus mechaniſch ſeyn: Nun aber iſt die phyſiſche Lage des Helden eine Folge ſeines Stolzes, und ſeiner Rachgier, ein Verhängniß der Götter, den unbändigen Ehrgeiz zu züchtigen. Schon dieſe Rückſicht iſt ſittlich. Aber itzt kehrt Ajax wieder zu ſich, ſchämt ſich der Wirkungen ſeiner Wuth, ſieht vor ſich das Geſpött des ganzen Heeres, verzweifelt, beſchließt zu ſterben. Hier iſt Knoten und Auflöſung ſittlich, und nur die Veranlaſſung kann in gewiſſer Rückſicht mechaniſch heiſſen. Allein noch iſt die Auflöſung nicht völlig. Der Tod tilgt noch die Schande des Unglücklichen nicht. Seiner Leiche wird die Ehre der Beſtattung angeſtritten. Man weiß, wie ſchändlich dieß den Alten, und nach ihren Begrif-

fen,

ſen wie nachtheilig es war. Agamemnon und Menelaus ſtemmen ſich dagegen mit königlichem Trotze. Teucer beharret darauf aus Bruderliebe, Ulyſſ durch Klugheit verhindert den Ausbruch der Verbitterung, und hält dafür, daß die angeſtrittene Ehre der Tapferkeit des Ajax mit Rechten gebührt. Jeder Schritt, das ganze Gewebe, und deſſen Entwicklung, ohne Dazwiſchenkunft einer Maſchine iſt durchaus ſittlich.

Nun ſchreitet der Dichter zur maleriſchen Erfindung über, jene Umſtände feſtzuſetzen, die beſtimmt ſeyn ſollen, hie und da den Vorwurf lebhaft zu malen. Der Zweck alſo einer maleriſchen Erfindung ſind lebhafte oder angenehme Bilder: dieſe aber findet der Dichter in den Umſtänden ſeiner Sache, in den Nebendingen, in der Beleuchtung des Hauptſtoffes, in der Wahrheit der mannigfaltigen Stile, und in deren harmoniſcher Uebereinſtimmung. Was wir ſo eben hergezählt haben, iſt gerade dem Dichter das, was dem Maler Gruppirung, Vertheilung des Lichtes und des Schattens, Wahrheit der Lokalfarben, und eine Harmonie iſt, welche die mannigfaltigen Farben gleichſam in einen Hauptton zuſammen bindet.

In Trauerſpielen zeigt ſich dieſe Art Malerei zuerſt beim Vortrage, welcher die erſten Auftritte beſchäftiget, und zur Pflicht hat, den Zuſchauer mit der gegenwärtigen Lage der Sachen, mit allen den Umſtänden und Vorereignißen bekannt zu machen, ohne

die das folgende nicht verſtanden werden kann. Ein kalter Prolog, oder eine kunſtmäßige Unterredung, in der ſich Helden einander erzählen, was der Zuhörer zu wiſſen braucht, kann dieſes Bedürfniß befriedigen. Allein die Befriedigung iſt matt und geiſtlos. Sophokles erfindet gemeiniglich Umſtände dazu, welche ſtatt der kahlen Erzählung ein lebhaftes Bild geben. Sein Oedip beginnt mit einem feierlichen Bittzug von Prieſtern und Knaben. Der Held fragt nach der Urſache, und es entwickelt ſich hiemit, was dem Zuſchauer unentbehrlich iſt. Die Elektra eröffnet Oreſt mit einem Aufſeher: dieſer führt ſo eben den feurigen Jüngling nach Argos: zeigt ihm hier den Platz, dort Junos Tempel, und da die blutigen Schwellen, denen er einſt den kleinen Oreſt entriſſen hat. Welch ein lebhaftes Bild an der Stelle eines froſtigen Prologs! Man hört eine ächzende Stimme: es iſt die unglückliche Elektra, aber ungeſehen. Oreſt will bleiben, will dem Geheule näher kommen, will die Jammernde aufſpüren; aber ſein Begleiter giebt es nicht zu: Wir müſſen uns, ſpricht er, vor allem nach Apolls Geheiße fügen, und Reinigungsopfer dem väterlichen Schatten bringen, daher wird uns Sieg und Stärke kommen. Man ſieht leicht, wie viel Vorzugs ſo eine Art der Erörterung habe. Aber wir haben noch das Maleriſche an dem Vortrag des Ajax nicht geſehen. Hier ſchlägt Sophokles einen ganz andern Weg ein: bisher ſuchte er ſich Menſchen, die dem Bilde Leben geben muſten; nun ruft er eine Göttinn auf. Minerva führt ihren Liebling

Ulyſſ

Ulyſſ an des Raſenden Zelt, erzählt ihm die Folgen der Wuth, worein der Ehrgeiz den Unglücklichen geſtürzt, und der Blindheit, womit ſie ihn um der beleidigten Götter willen geſchlagen hat. Nicht genug, das Bild lebhaft, das iſt, die Sache anſchauend zu machen, ruft ſie den Raſenden ſelbſt heraus, deckt ihn, um Ulyſſen zu bergen, mit einem neuen Nebel, und ſetzt ihm Fragen, deren tolle Beantwortung den lächerlichen Irrthum, die noch beſtehende Wuth, und die ganze Lage der Sache ſchauen läßt. Zwar zieht die Göttinn aus dieſem Bilde den Schluß, wie groß der Götter Macht ſey, den verſtändigſten Mann in einen wütenden Thoren umzuſchaffen, und wie ſehr ſich der Sterbliche hüten müſſe, nie durch Reden oder Handlungen die Unſterblichen zu beleidigen; allein dieſe Warnung iſt nur gelegenheitlich angebracht: die vorzüglichſte Abſicht war, was vorhergegangen iſt, und ſelbſt die gegenwärtige Lage des Ajax treffender und lebhafter zu ſchildern. Nicht alles, was dem Augenblicke vorhergieng, worein der Zuſchauer gleichſam geriſſen wird, kann gleich Anfangs aufgedeckt werden. Erſt mit den fernern Fortſchritten entwickeln ſich Kenntniſſe von Dingen, die lange geſchehen ſind, und deren viele gemeiniglich nur langſam ſich aufhüllen müſſen, hier den Knoten noch feſter zu binden, dort ihn zu löſen, und den endlichen Aufſchluß zu geben. Es ſind alſo Nachholungen des Vergangenen, hie und da, immer zweckmäßig gemacht. Da ſie von gleicher Art mit dem Vortrage ſind, kömmt ihnen auch eine maleriſche

Er=

Erſindung mit eben dem Vortheile zu ſtatten. Man verbindet ſie nämlich mit lebhaften Darſtellungen, und hütet ſich vor aller kalten Erzählung. Umſtände der Zeit, des Orts, der Begebenheit, der Perſonen enthalten gemeiniglich diejenigen Maſchinen, welche zur Lebhaftigkeit der Schilderung gehören. Briefe, Urkunden, Ringe, Porträte, Zeugen ſind abgenutzte, aber oft unentbehrliche Mittel. Unſer Ajax ha[t] des Nachholens nicht viel nöthig. Alles, was der Zuhörer wiſſen muß, oder gewiß das meiſte, liegt ſchon im Vortrage offen da: ſein Streit nämlich um Achilles Waffen, das ungünſtige Urtheil, ſeine Raſerei nnd Rachgier, das Erkenntniß der Thorheit. Nur die Verdienſte, die er um die Unternehmung der Griechen bei Troja hatte, werden von ihm ſelbſt an verſchiedenen Orten erwähnt, und von Teucer gegen Menelaus und Agamemnon wiederholt. Dieſe Nachholung iſt jedesmal feierlich, einmal von dem beſchämten Helden, der ſich von der gegenwärtigen Schande durch die Erinnerung auf das Vergangene retten will, das anderemal von dem aufgebrachten Bruder, welcher ſich der ungerechten Foderung übermüthiger Feinde widerſetzt, und von einem gerechtern Feinde ſelbſt, welcher den neuen Zwiſt beizulegen kömmt.

Allein nicht der Vortrag nur und die Nachholung, auch die intereſſanteren Theile des Knotens und der Auflöſung müſſen durch Maſchinen unterſtützt werden, deren Beſtimmung in die maleriſche Erfindung gehört.

Von dieſer Art ſind alle Darſtellungen, deren Lebhaftigkeit nicht durch Worte allein und durch Wendungen, ſondern vielmehr durch eine vortheilhafte Zuſammenſtellung der Umſtände und Nebendinge erhalten wird. Sophokles ließ Tecmeſſa erzählen, wie ſich Ajax in ſeiner Raſerei benommen habe, und wie gerecht nun ſein Schmerz ſey, ſeit er wieder zu ſich ſelber gekommen iſt. Hiemit gab er ſich nicht zufrieden: Ajax jammert laut in ſeinem Zelte. Die Kriegsgefährten ſind nun um ſo begieriger, ihren Helden wieder zu ſehen. Tecmeſſa wagt es, öffnet das Zelt. Welch ein Bild! Ajax ſitzt da, niedergebeugt von der Erinnerung an ſeine Wuth. Er ſieht ſeine Gefährten, ſchüttet ſeinen Jammer in ihre Buſen, beklagt ſeinen unglücklichen Zuſtand: durch dieſen einzigen Einfall, wieviel gewann das Bild an Lebhaftigkeit! die Abſicht, und die mittelbare Wirkung deſſelben war allerdings ſittlich, den Jammer des Helden, und die Schande der Thorheit ſchaubar zu machen: aber das Anſchauliche kömmt durch Hilfe einer Maſchine hervor, deren Erfindung mechaniſch iſt. — Gewiß zu ſterben drückt er ſeinen Entſchluß durch Worte aus, die keinen Zweifel mehr über die Zukunft zurücklaſſen: allein itzt läßt er ſeinen Sohn herbei holen, reicht ihm ſein Schild, empfiehlt ihn ſeinen Gefährten, ſeinem abweſenden Bruder, verlangt mit ſeinen übrigen Waffen begraben zu werden. Wie viel Leben, Rundung, Wahrheit kömmt ſo ins Bild! — Nun iſt es Zeit, den bittern Entſchluß zu vollziehn. Er ſteckt das Schwert, ein Geſchenk Hektors, an dem

Hefte

Hefte in die Erde feſt, ſtellt ſich vor demſelben hin, richtet an Jupitern ſeine letzte Bitte, fleht den Furien, ruft dem Tode: dann gedenkt er noch ſeines Vaterlandes, ſieht nach den Quellen, nach den Gefilden Trojens umher, und ſtürzt auf die Spitze des Schwerts hin. Alle dieſe Umſtände, größtentheils mechaniſch, geben ein lebhaftes Bild, anders, als hätte er ſich unvermuthet, einen verborgenen Dolch ins Herz geſtoſſen, um hinzutaumeln und zu ſterben, wie es bei tragiſchen Selbſtmorden althergebracht iſt. — Inzwiſchen wird von allen Seiten herbeigelaufen; man ſucht den Raſenden auf, findet ihn nicht; endlich hört Tecmeſſa die Stimme des Aechzenden, tritt dem Gebüſche nau, ſieht ihn durchbohrt mit dem Tode ringen. Sie jammert laut, und ihr Jammergeſchrei ruft die Suchenden alle herbei. Wer ſieht nicht, wozu dieß alles erdacht ſey? Konnten auch die Leidenſchaften heftiger in Aufruhr gerathen? Dieß iſt ſittliche Erfindung; ſie beſchränkt ſich aber auf den einzigen Satz: ich muß alle die Umſtände aufhäufen, welche das Bild lebhaft und feurig malen. Allein nun hebt ſich eine beſchwerlichere Frage: Welche ſind wohl auch dieſe Umſtände? wie ſoll ich ſie einander unterordnen, wie in Gruppen vertheilen? welche beleuchten, welche in den Schatten ſtellen? Alles durchaus mechaniſch. Und die Folge? Zweifelsohne Rührung des Zuſchauers: aber das hindert nicht, daß nicht die Maſchine, welche, dem Auge vorgehalten, das Herz in Bewegung ſetzt, mechaniſcher Erfindung ſey.

Da die Beleuchtung der Gegenſtände, die Wahrheit der Farben, womit ſie geſchildert werden, und deren Uebereinſtimmung zu einem Hauptſtone, einerſeits zur Erfindung oder gewiß zur Auswahl, andererſeits zur Zeichenbeſtimmung, die nie ganz ohne Erfindung iſt, gehören, ſo will ich ſie auch, das Unangenehme der Wiederholung zu vermeiden, dahin übertragen, und itzt nur ſoviel erinnern, daß in der Zeichenbeſtimmung ſelbſt alle Auswahl, welche die Abſicht hat, dem Ohre, dem Auge, oder vielmehr der Phantaſie, gleichſam zur Erholung Ruhepunkte und angenehme Zeichen aufzuſtellen, das iſt, alles, was auf Ruhe, Geſchmack, und bloße Ergötzung hinausgeht, ſollte ſich das ſinnliche Vergnügen auch ins ſittliche auflöſen laſſen, nichts weiter als mechaniſchen Werth habe: denn auch in dieſem Falle würde ſich das Sittliche der Empfindung einzig auf die fernere Abſicht, auf eine langſame Vorbereitung, auf den Zuſammenhang mit dem, was eigentlich ſittlich wäre, beſchränken; Vortheile, die jeder gute Dichter von ſeinen Maſchinen um ſo gewiſſer erwartet, je mehr er den eiteln Dienſt derjenigen verſchmäht, die nichts ſonſt, als Maſchinen ſind. Eine fremde Kleidung, eine ſonderbare Dekoration, müßige Vorſtellungen alter Gebräuche, die meiſt noch das Unglück haben, ins Lächerliche zu fallen, wenn ſie gleich von Dichtern müheſam aufgeſucht, und nicht ſelten wichtigern Grundſätzen vorgezogen, wenn ſie gleich von Zuhörern bewundert und angeſtaunt werden, ſind denn

doch

doch ein Beweis, daß man oft Zeichen wählt, ohne den Grund derſelben einzuſehen.

Die Zeichen des Malers ſind Linien und Farben: die Zeichen des Dichters liegen in der Sprache. Beide haben die Pflicht, durch ihre Zeichen Charaktere, Empfindungen, Handlungen zweckmäßig zu ſchildern. Was der Maler durch Zeichnung, Phyſiognomie, Stellung, Rundung, Lokalfarben, Schattirung hervorbringt, das leiſtet der Dichter durch die Wendungen ſeiner Sprache, durch die Form ſeines Vortrags, durch die Wahrheit ſeines Stils, und durch den Wohllaut des Verſes. Nicht alle Zeichen beſtimmt ſich der Dichter zum voraus: die meiſten Wendungen und Ausdrücke entſtehen ihm erſt unter drr Ausführung, aber ſie gehören darum nicht weniger zur Zeichenbeſtimmung. Die Zeichen an ſich ſind mechaniſch, und iſt es auch der Vorwurf, welcher bezeichnet werden ſoll, ſo zweifelt Niemand an dem Mechaniſchen der ganzen Arbeit. Anders, wenn der Vorwurf ſittlich iſt: zwar bleibt das Zeichen mechaniſch, wie Farben und Linien, aber alſo mit einander verbunden, daß wir Charakter, Empfindung, Handlung, das iſt, Sittlichkeit ſehen; ſo entſteht eine Arbeit von ganz anderer Art: das Mechaniſche und das Sittliche bieten ſich einander freundſchaftlich die Hand, tretten zugleich nebeneinander her, oder folgen einander auf den Fuß, und man kann ſagen, daß das Mechaniſche immer auf das Sittliche Rückſicht nimmt, und blos um deſſen Willen ſein Da-

ſeyn hat. So oft alſo bei Beſtimmung der Zeichen der Mechanismus der Sprache in dem Bau derſelben, in ihren Wendungen, in der Form des Vortrags, im Stile, und im Verſe entſcheiden muß, wird ſie durchaus mechaniſch ſeyn: entſcheidet aber Menſchenkenntniß und Moralphiloſophie, ſo iſt auch die Zeichenbeſtimmung ſittlich. Denke man Fälle, in welchen es ſchwer läßt, ob die Moral, oder die Sprache entſchieden habe, ſo kann man gewiß ſeyn, daß beide zu thun hatten. Hiemit müſſen wir bei des Dichters, wie bei des Malers Zeichenbeſtimmung drei Fälle unterſcheiden: denn oft iſt es weit ſchwerer, das Bezeichnete, ſo wie es noch in der Idee lag, zu ordnen, als wenn es bereits in Ordnung iſt, mit den gehörigen Zeichen darzuſtellen: Ein andermal liegt das Bezeichnete im Gedanken ordentlich und offenbar da; aber treffende Zeichen dazu aufzubringen, hat groſſe, nicht ſelten unüberſteigliche Hinderniſſe: Endlich hat es auch manchmal das Anſehen, daß ſich die Schwierigkeiten gleich theilen, und das Zeichen wie das Bezeichnete dem Dichter ſaure Arbeit macht. Nach dieſer Unterſcheidung der Fälle wird es dem Leſer nicht ſchwer fallen, an der Zeichenbeſtimmung des Dichters wahrzunehmen, was eigentlich ſittlichen, was nur mechaniſchen Werth habe.

Wir wollen alſo nur noch, um dieſe Fälle deutlicher unterſcheiden zu können, die Zeichen des Dichters etwas beſtimmter entwickeln, und mit Beyſpielen beleuch-

leuchten. Der Bau einer Sprache bedarf keiner Erklärung; inzwiſchen iſt dem Dichter die Einſicht in denſelben ſo unentbehrlich, als dem Maler die Kenntniß der Anatomie, der Perſpektiv, der Baukunſt, und die darauf gegründetete Zeichnung iſt. So leicht es auch ſcheint, eine Quelle der Zeichen zu kennen, die ſelbſt dem geringſten im Volke nicht unbekannt iſt, ſo ſchwer iſt es denn doch, in derſelben einen hohen Grad von Vollkommenheit zu erreichen. Sie iſt weites Umfanges, und unterliegt im gemeinen Gebrauch ſo vielen Unrichtigkeiten, daß deren Berichtigung allein ſchon ein ſehr müheſames Werk iſt. Und nun, den ganzen Reichthum zu umfaſſen, den eigentümlichen Sinn und den ausgeborgten jedes Wortes, die vielerlei Bindungen, Verſetzungen, Umkehrungen, Biegungen der Töne, mit ihrem wahren Maaße zu beſtimmen, iſt eine Arbeit, der nur ein vieljähriger Fleiß, und eine unverdroſſene Mühe gewachſen iſt; aber die Arbeit iſt allerdings ſo mechaniſch, als Zeichnung und Kolorit.

Die Wendungen ſind in ihrer Art mannigfaltig. Einige ſind beinah nur grammatiſch, beziehen ſich einzig auf den Bau der Sprache, und ſind beſtimmt, der Rede ſo viel Kürze, Rundung, und Wohlklang zu geben, als es die Natur der Sprache und die Umſtände erlauben: andere hingegen haben die höhere Abſicht, dem Gedanken Stärke, Licht, Feuer; der Empfindung Leben und Nachdruck zu verſchaffen. Die erſtern ſind alſo durchaus mechaniſch; die letztern, weil ſie immer

ſittliche Rückſicht nehmen, immer Wahl und Stellung der Wörter nach dem Gedanken und nach der Empfindung meſſen, verfahren auf eine Art, die offenbar das Geiſtige, und vorzüglich das Sittliche mit dem Mechaniſchen mengt, wenn der Vorwurf anders einer Sittlichkeit fähig iſt. Beinah ebendaſſelbe gilt von der Form des Vortrags. Bald erzählt der Dichter, bald läßt er andere erzählen, bald führt er ſeinen Helden redend ein. Dieß geſchieht nicht ſelten, blos um der Abwechslung willen, oder dem Vortrage mehr Rundung, mehr Haltung, mehr Schmackhaftigkeit zu geben. In ſo einer Rückſicht iſt die Arbeit mechaniſch. Demungeachtet ſind die verſchiedenen Formen des Vortrags beſtimmt, weſentlichere Vortheile zu ſchaffen. Wie das, was man ſelbſt ſieht, tiefer ins Herz greift, als was man nur erzählen hört, ſo drückt ſichs auch mächtiger ein, wenn wir den Helden ſelbſt reden hören, ſollte gleich der Augenzeuge noch ſo gerührt ſeyn: darum läßt Minerva den raſenden Ajax heraustreten, darum öffnet Tecmeſſa das Zelt des Jammernden, darum ſtürzt ſich der Unglückliche vor den Augen der Zuſchauer auf die Spitze des Schwertes, darum kommen Menelaus und Agamemnon ſelbſt zu Teucern, und begnügen ſich nicht, ihm die trotzigen Befehle durch Boten zu ſenden. Charakter, Empfindung, Handlung erhält dadurch Leben und Kraft. Ein Wort aus dem Munde des Helden giebt uns von der Lage und von der Bewegung ſeiner Seele ächtere Begriffe, als noch ſo künſtliche und ausführliche Beſchreibungen. Die Formen

des

des Vortrags alſo nach dieſem Ziele gerichtet haben unſtreitig ein ſittliches Verdienſt, und der gute Dichter wird ſichs ſelten erlauben, dieſelben nur der Mannigfaltigkeit wegen zu verändern, ſondern vielmehr ſeiner beſondern ſittlichen Abſicht, der Wichtigkeit der Gelegenheit, der Würde des Vorwurfs, der Gewalt der Empfindungen, oder der Stärke des Charakters anzupaſſen ſuchen. Der drammatiſche Dichter hat die Auswahl der Formen nicht ſo ganz in ſeiner Willkühr. Er redet nie ſelbſt, läßt ſtets andere reden. Dafür aber iſt er um ſo mehr bedacht, die wichtigſten Auftritte ſeiner Handlung, in denen ſich Charakter und Empfindung im vorzüglichen Lichte zeigen können, nicht durch bloſſe Erzählungen ſchlaff zu machen.

Ich werde über den Stil nimmermehr der Wendungen, auch nicht der allgemeinen Zierrathen, die auf Geſchmack und Vergnügen hinausgehn, erwähnen; ſondern nur das Weſentliche, ſo weit es zu unſerer Abſicht taugt, berühren. Die Schreibart bildet ſich nach dem habituellen Charakter, und nach der gegenwärtigen Empfindung des Schreibenden. Da nun individuelle Charaktere ſo ſehr von einander unterſchieden ſind, als individuelle Menſchengeſichter, ſo ſind es auch die Stile einzeler Schriftſteller. Sie laſſen ſich denn doch unter einige Hauptarten bringen. Es wäre hier zu weitläufig, dieſelben zu entwickeln. Die Abtheilung in den natürlichen, mittlern und erhabenen Stil ſchwankt zu ſehr, und iſt zu wenig in der Natur gegründet, als

daß ſie uns zum Leitfaden dienen könnte. Ich glaube, und werde es ein andermal ausführlicher behandeln, gleichwie wir an guten Gemüthsarten zwiſchen den groſſen, ſtarken, feurigen Seelen, und zwiſchen den ſanften, feinen, witzigen unterſcheiden, ſo giebt es einen hohen und einen witzigen Stil, einen ſtarken und einen feinen, einen feurigen und einen ſanften: nicht als ob gedachte Eigenſchaften die einzigen wären, ſondern weil ſie die herrſchenden ſeyn müſſen, wenn der Stil davon den Namen führen ſoll. Dieſe ſechs Eigenſchaften können wir als die Hauptfarben betrachten, aus deren Miſchung alle guten, und von deren Auswüchſen alle böſen Arten des Stils entſtehen. So iſt denn der Stil ein Abdruck der Seele, vorzüglich des Charakters, entweder desjenigen, der im Dichter ſelbſt liegt, oder gewiß deren, die er ſeinen handelnden Perſonen zweckmäßig beſtimmt hat. In dieſer Rückſicht verhält ſich der Stil, wie die Charakterzeichnung des Malers: das Zeichen iſt körperlich, das Bezeichnete ſittlich. Aber es liegt noch eine andere Verſchiedenheit im Stile, welche nicht die Seele des Redenden, ſondern der Gegenſtand giebt, von dem die Rede iſt: die gröſseſte Seele ſtimmt ſich zu den alltäglichen Geſchäften herab, und würde ohne dieſe Herabſtimmung unerträglich ſeyn. Inzwiſchen behält ſie dann auch von dem feierlichen Anſtande noch ſo viel zurück, als genug iſt, große Seelen von gemeinen zu unterſcheiden. Hier alſo gilt der Unterſchied, den wir oben bemerkt haben: edle Vorwürfe verlangen eine erhabene Sprache,

ſchöne fodern Putz und Zierlichkeit auf, und den all-täglichen genügt der natürliche Stil, oder die Umgangs-ſprache feiner Geſellſchaften. Liegt das Hohe, das Schöne, das Kleine, nach welchem ſich der Stil ſchmiegt, nur im Körperlichen, oder Mechaniſchen des Vorwurfs, ſo iſt auch die Arbeit, das gehörige Maaß der Schreibart zu beſtimmen, mechaniſcher Art. Aber die Rede ſey von der unbändigen Rachgier des Ajax: alles muß Flammen ſprühen, und ſelbſt die anſcheinen-de Gleichgiltigkeit des Helden eine gewaltige Glut verrathen, worüber glühende Aſche liegt, um beim er-ſten Hauche ſogleich wieder in Flammen aufzulodern. So eine Beſtimmung fodert nicht ein mechaniſcher Vor-wurf, verlangt des Helden Charakteriſtiſche Seelenla-ge: ſie iſt alſo ſittlicher Art. Noch eine Bemerkung kann uns über den Stil die mechaniſche Beſtimmung von der ſittlichen unterſcheiden; Wir haben ſie bereits oben berührt. So ſehr auch der hohe Charakter manch-mal herabſtimmt, oder der feine und witzige ſich auf-ſchwingt, behalten ſie doch, jener etwas feierliches, dieſer etwas munteres und natürliches bei. Unmöglich kann, zumal in einem langen Werke, einerlei Schreib-art gelten, da die Gegenſtände, welche darinn vorkom-men, ſo gar ſehr verſchieden ſind. Soll Homer mit gleicher Feierlichkeit beſchreiben, wenn Telemach in ſei-nem Gemache ſich entkleidet, um zu Bette zu gehn, und wenn er mit ſeinem Vater ſich erhebt, das geworfene Loos an den unbändigen Freiern zu vollziehen? oder ſoll es dem Stile Virgils einerlei ſeyn, ob ſeine Helden

im

im ſchrecklichſten Sturme mit Winden und Wellen ringen, oder gerettet am Ufer das Feuer anfachen, ihr Getreide trocknen, und ein mäßiges Mahl bereiten? Man wird alſo in jedem Werke der verſchiedenen Schreibarten ſo viel, als der verſchiedenen Vorwürfe geſtatten müſſen, ohne noch darum die geprieſene Einheit des Stils, das Merkmal der Vollkommenheit zu zerſtören. Dieſe Einheit beſteht nicht in einerlei Stile, ſondern in der Harmonie des Gemiſches. Der Maler, um ſeinem Bilde Wahrheit zu geben, bedient ſich nicht einer Farbe nur, ſondern mengt ſie alſo durcheinander, daß jeder Vorwurf ſeine eigene Farbe hat: aber dieſe Mannigfaltigkeit in eine Einheit zu binden, giebt er ſeinem Gemälde einen einzigen Ton, der über das Ganze verbreitet iſt. Sein Verfahren hiebei iſt von jenem des Dichters nur ſo weit unterſchieden, als es die Zeichen ſind, deren ſich beide bedienen. Er beſtimmt ſich zweckmäßig die Haupttinte, welche den mannigfaltigen Farben einen harmoniſchen Ton geben ſoll. Man nehme an, daß es die glühende ſey. Nun mengt er unter jede Lokaltinte etwas Roth: dadurch bleiben die Farben, was ſie ſind, und nehmen von dem Beiſatze nur ſo viel an, als nöthig iſt, die verlangte Harmonie hervorzubringen. Auf eine ähnliche Art geht der Dichter zu Werke. Er beſtimmt ſich aus dem Charakter, den er ſelbſt annimmt, oder aus dieſem, den er ſeinem vorzüglichen Helden giebt, oder etwa auch aus jenem, den die Wichtigkeit der Hauptſache verlangt, den herrſchenden Ton, welchen das Produkt ſeiner Kunſt

haben ſoll. Dieſer Ton, auf alle Theile des Ganzen verbreitet, giebt dem Stile diejenige Harmonie und Gleichförmigkeit, ohne die es das Anſehen gewinnen würde, als ob das Produkt der Kunſt entweder mehreren Händen zugleich, oder zwar einer nur, aber einer noch unvollkommenen ſein Daſeyn zu danken hätte. Die Beſtimmung des Haupttones an und für ſich iſt eben ſo mechaniſch als die Beſtimmung der Lokalfarben, aber die Rückſicht, welche genommen werden muß, um die Eindrücke auf das Herz, die durch Erzählungen, Beſchreibungen, Handlungen, Charaktere, Empfindungen erwirkt werden ſollen, in einen Haupteindruck zuſammen zu binden, welcher der vorzüglichſte des ganzen Werkes, und der Hauptzweck des Gedichtes ſeyn ſoll, hat unſtreitig moraliſchen Werth.

Sind die Zeichen beſtimmt, die vorzüglichſten nämlich, ſo ſchreitet der Dichter zur Ausführung über. Bisher lag noch das ganze Gedicht in ſeiner Seele, als was er ſich etwa zur Unterſtützung des Gedächtniſſes aufgezeichnet hat: aber nun ſchreibt er ordentlich nieder, was er gedacht, was er empfunden hat. Es iſt unmöglich, dieſe Ausführung ganz von der Erfindung, und von der Zeichenbeſtimmung zu trennen. Selten ſchreibt der Dichter das Erfundene nieder, ohne gleichſam von neuem zu erfinden. Die erhitzte Einbildungskraft, das Gefühl, ſelbſt durch die Ausführung erwärmt, kurz die Begeiſterung, in welcher er ſchreibt, ſchreiben muß, ſpannen ſeine Seele zu neuen Ideen,

Zu-

Zuſammenſtellungen, Vergleichungen, Empfindungen. Itzt entwickelt er einen feinen Zug des Charakters, itzt rührt er des Herzens tönendſte Saite, itzt erfindet er ſeinem Gedanken eine neue Wendung, ſeiner Empfindung eine neue Stärke, dem Charakter ein beredteres Zeichen, der Handlung ein helleres Licht, dem Knoten eine engere Schürze, der Kataſtrophe eine gefälligere Leichtigkeit, und überhaupt ſeinen Ideen Licht, Stärke, Glanz, Würde, Neuheit. Das meiſte von dem Allen gehört dem Stil an, manches auch der Erfindung im eignen Verſtande, und der übrigen Zeichenbeſtimmung. Man hat alſo eben ſo wenig Recht, den Stil, als die Erfindung und die Zeichenbeſtimmung zur eigentlichen Ausführung zu ziehen.

Dieſe beſchränkt ſich blos auf die Anwendung der Sprache, und auf den Bau des Verſes. Ich verſtehe eine Anwendung, welche den Gegenſtand, ſo wie er in der Idee exiſtirt, mit Worten malt. Der Gedanke, ein Werk der Erfindung, und der Zeichenbeſtimmung, muß ſeine ganze Rundung, ſeine Stärke, ſeine Wendung, ſein Feuer, ſeine Kürze, und was ihn ſonſt noch empfehlen mag, mit einem Worte, ſeine individuelle Exiſtenz zum Voraus haben: dann holt ſich der Dichter aus der Natur und aus dem Reichthum ſeiner Sprache erſt die Worte heraus, welche denſelben ſichtbar machen. Worte ſind des Dichters Zeichen, wie Linien und Farben des Malers: Dennoch ſind beide hierinn auch unterſchieden: Linien und Farben liegen

ſchon

ſchon vor der Ausführung in der Idee des Malers, und ſo auch koſtet ihm es noch Mühe, ſetzt es noch lange Uebung voraus, Züge und Farben, wie er ſie gedacht hat, auf die Wand zu bringen. Der Dichter hingegen erfindet ſich nur die Gedanken, und die Worte, in welche er ſie kleidet, gehören der Ausführung: denn würde er ſich auch zum voraus die Worte beſtimmen, ſo beſtände ſeine ganze Ausführung in der ſehr geringen Kunſt, die Worte auf Papier niederzuſchreiben. Die Urſache dieſes Unterſchiedes iſt einleuchtend, weil die ganze Zeichenbeſtimmung des Malers ſich größtentheils in phyſionomiſche Merkmale, in Lokalfarben, in Licht und Schatten auflöſt, die alſo noch eher beſtimmt werden müſſen, als die Hand ſich deren Ausführung unterzieht. Richtigkeit, Beſtimmtheit, Kürze, Deutlichkeit in den Ausdrücken, Beleuchtung der Hauptidee, Herausbebung des Vorwurfes, Rundung der Sätze, Wahrheit und Leichtigkeit in Verbindungen, Mannigfaltigkeit in den Uebergängen, und was dem ähnlich iſt, ſo weit es ſich auf Kenntniß und Einſicht in die Sprache gründet, ſind Werke der eigentlichen Ausführung in Rückſicht auf Sprache.

Die andere Rückſicht, auf den Vers nämlich, hat weniger Schwierigkeit. Man kann entweder die Art oder den Bau des Verſes betrachten. Ich rede von keiner Erfindung der Versarten, da ſich zu den erfundenen nicht leicht was Beträchtliches hinzuſetzen läßt. Es kömmt alſo meiſt nur auf die Auswahl der beſtehen-

den Verſarten an, eine Arbeit, die in den meiſten Fällen wenig Mühe macht. Nur in lyriſchen Gedichten iſt hierinn eine Art Freiheit, die die Wahl erſchwert. Der kluge Dichter wählt diejenige Versart, welche ſich vorzüglich zu ſeinem Stoffe, zu ſeinem Charakter, und zu dem Gange der Leidenſchaften ſchickt. Dieſe Arbeit allein iſt ſittlicher Art. Den gewählten Vers richtig und wohlklingend zu bauen, ſetzt Reichthum und Gelenkſamkeit der Sprache, Mannigfaltigkeit in den Wendungen, Richtigkeit in Bemeſſung der Töne, Feinheit des Ohres, das iſt Kenntniß und lange Uebung voraus: aber das eine wie das andere iſt mechaniſcher Art.

Ich habe nicht nöthig, die Sache deutlicher zu erklären. Jeder Kunſtverſtändige kennt ſie. Meine Abſicht, ſie hier zu entwickeln, gieng nicht weiter, als in der Dichtkunſt, wie in der Malerei die Grenzen zwiſchen dem ſittlichen und zwiſchen dem mechaniſchen Kunſttheile anzuzeigen.

I.

Neapel den 28. Mai 1788.

Vielleicht iſt keine Kunſt, ſelbſt die Dichtkunſt nicht, über deren Werke ſo verſchiedeutlich geurtheilt würde, als es über die Werke der Malerei geſchieht. Es iſt nicht genug, den Grund dieſer Verſchiedenheit in der allgemeinen Erfahrung aufzuſuchen, daß es der Sinne

ſo

ſo viel als der Köpfe giebt. Bei Künſten, die keine Empfindungen zu wecken haben, gilt gewiß mehr Einheit des Urtheils. Niemand, der den Verſuch machen kann, verſagt einem vortreflichen Uhrwerk ſeinen Beifall: die Wirkung iſt einzig, beſtimmt; wer daran zweifeln wollte, kann es nur ſo lange, bis er im Stande iſt, die Erfahrung ſich ſelbſt zu machen. Ganz anders verhält ſichs mit Künſten, die auf Geſchmack und Gefühl wirken. Das Urtheil über die äuſſere Hülle, den unbedeutendſten Theil des Uhrwerks, über Form und Verzierung, zumal in Konkurrenz mit andern, wird nimmermehr ſo einſtimmig ſeyn: denn nun ſitzt der Geſchmack zu Gerichte, und urtheilt nach dunkeln, ſchwankenden Geſetzen. Um ſo mehr, wenn wir es mit dem innern Gefühle zu thun haben! Dichtkunſt und Muſik erfahren es täglich. Gleichwie der Gang der Empfindungen bei verſchiednen verſchieden iſt, ſo bleibt bei Produkten dieſer Künſte der eine kalt, wenn der andere bis zum Enthuſiasmus aufbrennt, dieſen dünkt die Wirkung zu ſchwach, jenen übertrieben, man klagt da über Froſtigkeit, indeß man dort aus vollem Halſe lacht, und die ſelige Rührung des einen hat nicht ſelten des andern Langeweile zur Seite.

Zu dieſer Verſchiedenheit der Empfindungen kömmt noch jene der Begriffe: In mechaniſchen Künſten iſt man eins über den Zweck ihrer Werke, und theilt ſich höchſtens noch über die Formen derſelben. In den ſittlichen ſchwankt das Ziel ſelbſt; daher man ſichs

erlaubte, ſie bald die Freien, bald die Schönen, bald die Nachahmenden, bald die Vergnügenden zu nennen, je nachdem man ein Mittel derſelben liebgewonnen hat, um es mit dem Ziele ſelbſt zu verwechſeln. Das Sinnreiche der Erfindung, die Schönheit der Figuren, die Wahrheit der Darſtellung, und das Vergnügen, ſo hieraus entſteht, können dem Philoſophen nur als Kanäle gelten, ſeine nützlichen Eindrücke ſicherer dahin zu leiten, wohin ſie wohl ohne dieſe Umwege nie gelangen würden: aber hierinn das Ziel ſehen, wäre gleichviel, als im Syrupe, welcher die Bitterkeit der Arzenei mildern ſoll, die heilende, oder in Gewürzen, welche den Gaumen reizen, die nährende Kraft ſuchen wollen. Das Alterthum rechtfertigt unſere Irrwege nicht: denn des Zeuxes Trauben, denen die Vögel zuflogen, und des Parrhas täuſchender Vorhang, und die Mädchen, welche das Bild der Venus geben mußten, ſagen noch nicht, daß man hierin das Weſen der Kunſt gelegt habe, wenn gleich das Wachsthum der Mechanik nicht ohne Bewunderung blieb.

Ich will Sie nicht, lieber Freund, an das Eitle und Spielende unſerer Gedichte erinnern, Sie kennen es beſſer, als ich: Nur erlauben Sie mirs, einen Blick auf unſere Bühne zu werfen. Beſtimmt, eine Nation umzubilden, zu edlen, großen Empfindungen zu wecken, ihren Geiſt in Thätigkeit zu ſetzen, durch Thaten würdiger Ahnen zu entflammen, und nach einem eigenen hohen Tone zu ſtimmen, ſteht ſie itzt Tän-

deleyen

deleyen auf, entnervt durch Weichlichkeit, zieht hervor, was vergeſſen ſeyn durfte, und wenn ſie noch würdige Thaten vors Volk bringt, ſucht ſie ſie in Indien, in Egypten, in Kleinaſien, im alten Rom, in den Trümmern Griechenlands, aller Orten, nur nicht zu Hauſe auf. Dennoch gefällt ſie, wird wohl auch bewundert, denn ſie ahmt glücklich nach, und befriediget diejenigen, welchen es darum iſt, die Abendſtunden angenehm hinzubringen. Man ſcheint alſo wohl, außer ſeinem Vergnügen, kein anderes Ziel anzuerkennen, und der würde das Unglück haben, für einen Sonderling gehalten zu werden, welcher unvorſichtig genug wäre, noch eines anderen und edleren Zieles zu erwähnen. Die Muſik iſt noch ſchlimmer daran: ich lebe nun in dem Lande, wo man glaubt, daß ſie zu Hauſe iſt: Es mag ſeyn; aber entweder iſt es eitler Traum, was uns die Vernunft von dem Nützlichen ſagt, ſo in allen menſchlichen Werken liegen ſoll, oder die Muſik hat ihr Ziel verfehlt. So berufen die Oper in Neapel iſt, ſo wenig ſcheint ſie zu ſeyn, was ſie ſollte. Wir kennen keine größere Kraft der Muſik, als ans Herz zu greifen. Sie iſt eigentlich beſtimmt, die Empfindungen, welche der Dichter wecken wollte, noch höher zu ſtimmen, als ſie wohl die Deklamation allein nicht ſtimmen kann. Das iſts nun aber, was man am wenigſten ſucht: In Neapel, und in den meiſten Städten Italiens iſt das Theater ein Konſervationsort: insgemein hebt ſich der Lermen ſo laut, daß alle Beſtrebungen der Sänger nicht zureichen, denſelben zu überſtimmen.

Man hört alſo nichts, als ein Paar Arien, die vorzüglichen Beifall erhalten, und dem Publikum ein kurzes Stillſchweigen abdringen. Es ſind nicht etwa Geſänge, welche die Seele ungemein emporheben, ſondern Geſänge, an denen ſich, wie man ſagt, die Kunſt zeigen kann: ſchwere Uebergänge, hohe glücklich erhaſchte Töne, fertige Läufe, bei welchen das Gefühl ruhig bleibt, locken Stille und Bewunderung ab. So wird es aber begreiflich, wie man dulden mag, daß drei bis vier Monate ununterbrochen dieſelbe Oper, meiſt für dieſelben Zuhörer gegeben wird, daß Verſchnittene mit Weiberſtimmen im Harniſch und Helme erſcheinen, den hohen Kothurn mit ihrem Soprane abzuwürdigen, daß ſich die Bouſen und Konſorten das wunderlichſte Ding erlauben, und ich weiß nicht, ſich untereinander, oder die Zuſchauer burlen, daß ſich ein Pulcinella mit einer heiſeren Stimme, mit unanſtändigen Zweideutigkeiten, und mit dem niedrigſten Dialekte hohen Beifall erwirbt, daß man bei den Soloſprüngen der Tänzerinnen kein Getöſe, nicht einmal ein Geziſche erlaubt, nachdem man zwei Drittheile der Oper, troz dem bewunderten Metaſtaſio, ungeſtört durchgelärmet hat.

Was die ſittlichen Künſte überhaupt, das erfahren die bildenden, wie mich dünkt, im völleren Maaße: denn bei gleicher Verſchiedenheit von Empfindungen theilen ſich hierüber die Begriffe weit mehr. Man findet es lächerlich, auch darinn das Belehrende ſuchen

zu

zu wollen, oder läſt ſich nichts weniger beikommen, als daſſelbe in den Charakter der Figuren zu legen. Die Uebertreibungen, womit in unſeren Tagen die Phyſiognomik aufgetretten iſt, die einzige, oder gewiß die vorzüglichſte Sprache der bildenden Kunſt, hat das Vorurtheil, anſtatt zu heben, beſtärkt: und wenn man noch geneigt iſt, dem Maler nützliche Eindrücke zu erlauben, ſo unterläſt man doch nicht, der Kunſt mechaniſches Verdienſt ewig ins ſittliche zu mengen, gemeiniglich zum Nachtheil des letztern. Daher ſind meiſt die Beſchreibungen der Kunſtwerke unzuverläßig, höchſtens etwa dem Bilderhändler noch brauchbar. Oft mengt ſich der Parteigeiſt, oder die Gewinnſucht, oder irgend ein herrſchendes Vorurtheil ins Werk. Vaſari hub alles, was aus Florenz kam, und konnte den Corregio ſo groß nicht finden, als ers war, weil er das Glück nicht hatte, in Toskana gebohren zu ſeyn. Bellori trägt kein Bedenken, ſeinen Raphael dem Apelles, welchen wir nicht kennen, an die Seite zu ſetzen, und dennoch reden alle ſeine Grabſteine, ſelbſt das bekannte Sinngedicht Timuit quo ſoſpite vinci rerum magna parens, et moriente mori von keiner höheren Kunſt, als die Natur nachzuahmen, ein Verdienſt, ſo ihn noch lange nicht über die Künſtler ſeines Zeitalters, viel weniger über das blühende Alterthum hub. Ueberhaupt hangen die Lobſprüche, ſelbſt über Raphaels Werke nicht allerdings zuſammen. In ſeinem berühmten Streite der Theologie ſoll er nach Bellori nicht ohne göttliche Eingebung, ſeine Theilnehmung an der Weis-

heit des Himmels dargethan, und ſeine übermenſchlichen Begriffe entwickelt haben. Allein damit wir nicht irre gehen, wird der Beweis von der Figur des himmliſchen Vaters, von den offenen Armen des Heilands, und von dem Affekte ſeiner Mutter geholt, was gewiß alles ſehr menſchlich vorgeſtellt iſt. Noch menſchlicher iſt die Verſammlung der Theologen im Vorgrunde, welches wohl auch Bellori eingeſteht, wenn er darunter die Porträte des Baumeiſters Bramante, des Mönchs Savonarola, und des Dichters Dante anpreiſt. Dieſe Gewohnheit, dem Weſen der Malerei ganz zuwider, welche da, wo man Porträte ſieht, Charaktere verlangt, hat Raphaels Pinſel nicht ſelten entſtellt. In ſeiner Schule von Athen, nach dem groſſen Aufheben, ſo man davon macht, ſollte man wohl das Recht haben, auf den Geſichtern der Philoſophen den Charaker ihrer Philoſophie zu leſen. Allein dafür muß man ſich mit einigen Attributen, mit einem Paare bedeutender Gebärden, höchſtens noch mit den ſatten Zügen eines Epikureers zufrieden geben, und hat endlich noch das Vergnügen, die vermiſchten Charaktere mit Porräten zu erſetzen. Ein Duca von Urbino, weil er des Pabſtes Neffe war, und ein Herzog von Mantua, weil er ſich eben dazumal in Rom aufhielt, nehmen Platz in dieſer Schule. Bramante, weil er der erſte war, der Raphaels Verdienſt emporhub, hat die Ehre an die Stelle des Archimedes zu treten, und ſich ſelbſt vergaß Raphael nicht, dem weiſen Zoroaſter beizugeſellen. Ich weiß es, daß Gewohn-

wohnheit, Beiſpiele der Vorfahren, Nebenabſichten, und Verbindungen hierinn vieles entſchuldigen, und bin überzeugt, daß man in groſſen Zuſammenſetzungen die feine Entwicklung der Charaktere nicht ſuchen darf, womit das Alterthum einzle Figuren ausgezeichnet hat, worauf denn doch ſo viel Zeit und Mühe, als auf unſere hunderte gelegt wurde. Groſſe Schildereien haben ein ander Verdienſt, wenn ſie es gleich im Weſentlichen mit andern nicht aufnehmern können. Aber es wäre denn doch zu wünſchen, daß man alsdann auch die Ideen an den Figuren, wo ſie nur menſchlich ſind, nicht übermenſchlich finden möchte. Solche Ueberſpannungen führen irre, und ſchaden der Kunſt um ſo mehr, je fleißiger ſie nachgebetet werden.

Wenn man die Guiden von Lille, von Brüſſel, von Antwerpen lieſt, ſo wie ſie Reiſenden zu Wegweiſern dienen ſollen, glaubt man gewiß, es bleibe dem weiſen Alterthume nichts übrig, als ſeine Lorbern zu den Füſſen des deutſchen Apelles willig niederzulegen (*), und deſſen Bild im Tempel der Vollkommenheit über dem Altare aufzuſtellen. Rubens hat viel Verdienſt,

(*) Wenn gleich Rubens die vorzüglichſte Zierde der Flammändiſchen Schule iſt, wird mirs doch erlaubt ſeyn, ihn den deutſchen Apelles zu nennen, als der in Kölln gebohren wurde, wohin er an die Kirche ſeiner Pfarre eine ſeiner berufenſten Schildereien, die Marter des heiligen Petrus zum Andenken übermacht hat.

wenn es gleich nicht weſentlich iſt. Jedermann kennt die frappante Wirkung ſeines Kolorits. Den Mangel an Wahrheit erſetzt es gemeiniglich durch das Auffallende und Starke, wodurch es ſich heraushebt, und das Auge des Beobachters an ſich reißt. Auch ſind ſehr oft ſeine Gruppen unverbeſſerlich ſchön, ſie drängen ſich meiſt an der Hauptfigur, entwickeln ſich leicht über derſelben, und runden ſich ſehr angenehm fürs Auge. Gemeiniglich theilt ſich die Baſis ſeiner Gruppen in zwei Piramiden, deren die eine hervor über die andere ragt, ohne daß es ihnen jedoch an Einheit und Verbindung mangelte. Dazu kömmt, was noch wichtiger iſt, daß der Ausdruck der Empfindung, wenn er nicht ins Uebertriebene fällt, ſehr gut und paſſend iſt. Ich nehme die Schildereyen aus, auf denen, wie man ſagt, viel Geiſt herrſcht, Gegenſtände, die ſich durch das Stürmiſche oder Gewaltſame auszeichnen, und an denen manche Liebhaber Wunder des Ausdruckes wahrnehmen wollen: Dieſe ſind es nicht, welche ich hier bezeichnet haben will. Ich meine diejenigen, worinn weiſe Ruhe und feierliche Stille herrſcht, ohne der Stärke des Ausdruckes zu vergeben. Es iſt wahr, daß dieſe Eigenſchaft dem Rubenſiſchen Pinſel nicht ſo ganz gewöhnlich war; aber es iſt auſſer Zweifel, daß es nur in ſeiner Willkühr ſtand, die Malereien damit zu veredeln. Ich fand in den Niederlanden und in der Gallerie zu Düſſeldorf der Beiſpiele zu viel, als daß ich den ruhigen Ausdruck tieſer Empfindungen, trotz dem wilden Feuer, ſo ſeine Schildereien nicht ſelten entſtellt, für

ein Werk des Ohngefährs halten könnte. Ein Sebaſtian in der Sammlung des Herrn Deſenfants zu London; zu Brüſſel eine Abnehmung vom Kreuze über dem Hauptaltare der Kapuzinerkirche, ebenderſelbe Gegenſtand in der Kapuzinerkirche zu Lille, und in der Gallerie zu Düſſeldorf ein ſterbender Seneka, eine Anbetung der Hirten, eine Himmelfahrt Marien, wenigſtens zum Theile, und viele andere Malereien, zumal in Antwerpen und Gent verbinden die edle Seelenruhe mit der größten Thätigkeit, und lebhafteſten Empfindung, auf eine Art, wie es nur würdigen Künſtlern gelingen kann.

Allein, wenn die Lobredner, welche ſeine Malereien beſchrieben haben, die äuſſerſte Korrektheit in der Zeichnung, das Edle ſeiner Ideen, die Schönheit der Köpfe und die Charaktere ſeiner Figuren anpreiſen, ſo ſehen ſie in ihrer Begeiſterung, was Rubens ſelbſt nicht wollte geſehen haben: denn ſonſt hätte er ſich wohl nicht ſo oft mit der niedrigen Natur, oder gewiß mit der alltäglichen zufrieden gegeben, und nicht ganze Schildereien aus Porträten zuſammengeſetzt. Ich will nur ein Beiſpiel anführen. Zu Antwerpen in der Kirche zum heilgen Jakob zeigt eine Kapelle das Monument, womit Rubens verewiget wurde, und das Altar ein Bild von deſſen Hand, welches die heilige Familie vorſtellen ſoll, eigentlich aber ein Familienſtück dieſes Künſtlers iſt. Der Gedanke iſt ſonnderbar, und zeigt, wie wenig auch berühmte Künſtler mit dem weſentli-

chen Theile der Kunſt, und mit der Pflicht, würdige Charaktere aufzuſtellen, bekannt waren. Seine erſte Frau erhält die Rolle der heiligen Mutter, die zweite erſcheint als Magdalena, nebenher ſeine beiden Töchter. Des Rubens Vater vertritt die Stelle Joſephs, ſein Großvater ſteht als Hieronymus, er ſelbſt als Ritter Georg da, und nun war nichts natürlicher, als daß ſein Sohn das Kind Jeſu ſey. So erreichte wohl Rubens das Ziel, die Porträte ſeiner Familie, zugleich aber auch, was er vermuthlich nicht eben ſo ſehr verlangte, ein ſicheres Denkmal auf die Nachwelt zu pflanzen, daß er mit dem weſentlichſten Grundſatz ſeiner Kunſt nicht allerdings bekannt war.

Dieſe wenigen Beiſpiele, lieber Freund, reichen ihnen gewiß zu, mich zu entſchuldigen, daß ich mich für überzeugt halte, die gewöhnlichen Beſchreibungen der Kunſtwerke können weder der Kunſt einen Vorſchub geben, noch die Kunſtbegierigen befriedigen, vorzüglich aus dem Grunde, weil man ſich die Mühe nicht nehmen will, von richtigen Grundſätzen und einem feſten Geſichtspunkte auszugehen. Ich kann Ihnen alſo unmöglich über mein Betragen und über die Art, womit ich Gemälde beobachte, genaue Rechnung legen, ohne den Standpunkt anzuzeigen, welchen ich unveränderlich beibehalte, und ſie an die Grundſätze zuerinnere, wornach ich zu urtheilen gewohnt bin. Ich kenne, daß ich nicht wenig begehre, wenn ich ihre Geduld zu trocknen Unterſuchungen auffodere: dagegen verſpreche

ich Ihnen, ſo kurz aus der Sache zu kommen, als es die Deutlichkeit erlaubt, und ſo beſtimmt mich zu erklären, als es die meiſt ſchwankenden Begriffe bei der großen Verſchiedenheit von Urtheilen geſtatten.

Wollen wir die Werke der Kunſt von einem ſichern und feſten Geſichtspunkte betrachten, ſo müſſen wir vor allem zwiſchen ihrem mechaniſchen Theile und zwiſchen dem ſittlichen mit einer Genauigkeit unterſcheiden, die um ſo beſchwerlicher iſt, je mehr ſich die Grenzlinien des einen und des andern dem forſchenden Auge zu entziehen und ineinander zu verſchlingen pflegen. In meiner kurzen Ueberſicht der Künſte habe ich mir Mühe gegeben, dieſe Gränzen ſo ſcharf zu ziehen, als es meiner geringen Einſicht möglich war, und laſſe die Vollendung derſelben gerne geübteren und ſchärferen Augen über. Unterdeſſen, da ich bis hieher nichts beſtimmteres kenne, ſo werden Sie mirs erlauben, lieber Freund, Sie an dieſelbe, ſo unvollkommen ſie auch ſeyn mag, nicht aus Bequemlichkeit anzuweiſen, ſondern um der Wiederholung und Sättigung auszulenken. Nur glaube ich, bei dieſer Gelegenheit eine Erklärung anfügen zu müſſen, welche die gelehrte göttingiſche Anzeige billig gefodert hat.

Wenn Herr Recenſent, der allerdings tiefe Einſicht in die Kunſt hat, meine Begriffe weiter gedehnt hat, als es meine Abſicht war, ſo liegt die Schuld an mir, oder vielmehr an der Kürze, womit ich dieſe

Ue-

Ueberſicht zu geben entſchloſſen war, um ſie den nähern Entwicklungen voranzuſchicken. Es muſte ſo manches dunkel bleiben, was nur erſt nach langen Unterſuchungen heller werden mag. Ich will mich hier beſchränken, diejenigen Zweifel zu heben, welche in dieſer Recenſion aufgeworfen ſind, weil ich ſehe, daß ſie zur Berichtigung meiner Begriffe nothwendig gehoben werden müſſen. Herr Recenſent glaubt, ich könnte wohl unter dem Sittlichen auch das gereinigte Sinnliche Vergnügen mit begriffen haben, als welches ſo genau mit dem geiſtigen verwebt iſt: die Stimmung der Einbildungskraft, die Verfeinerung des Empfindungsvermögens und des Geſchmackes, durch Auswahl und Erhöhung der ſchönen Natur in der Darſtellung löſe ſich am Ende eben ſowohl in das Sittliche auf, und habe mittelbarer Weiſe ſittliche Einwirkung: Somit werden auch diejenigen einig ſeyn, welche ſchöne Kunſt auch da finden, wo nicht unmittelbar ſittliche Wahrheit vorgeſtellt wird, ſondern ſchöne Natur ſchön ausgeführt. „ Götting. Anzeig. 124 Stück. den 6. Aug. 1785.

Ich muß bekennen, daß ich hierinn ganz verſchiedener Meinung bin. Verfeinerung des Geſchmacks, und ſchöne Natur ſchön ausgeführt, genügt mir an Erzeugniſſen der ſchönen Kunſt nicht. Wenn ich mich damit abfertigen laſſe, ſo bin ich wieder dort, wo ich angefangen habe, und die Künſte verwirren ſich abermal ſo ſehr durcheinander, daß die meiſten Handwerke

ihre Anſprüche auf die ſchönen, das iſt, ſittlichen Künſte erneuern. Sie ſind beinah alle, wenn ſie eine gewiſſe Höhe erreicht haben, dazu geſchickt, den Geſchmack durch ihre Produkte zu verfeinern, und die ſchöne Natur ſchön auszuführen. Der Landſchaftmaler, der Tapetentüncher, der Rahmenſchnitzer, der Schreiner, der Dreher, der Schlöſſer, und wer nicht? darf ſich an die Phidias, an die Apelle, an die Raphaele ſtellen, und in Rückſicht der Abſtufung, welche bei dieſen Grundſätzen nur nach der Ausführung des Werkes beſtimmt werden kann, ſehr oft nach dem Vorrange ſtreben. Auch ich bin in der Meinung, ſinnliches Vergnügen, geſtimmte Einbildungskraft, und verfeinerter Geſchmack müſſe die Wirkung ſeyn, die Kunſtwerke zurücklaſſen: allein man fodre überdieß Beſtimmung des Gegenſtandes, und ſogleich iſt der Eindruck unmittelbar ſittlich. Ich fühle es, lieber Freund, daß ich mich noch nicht deutlich erklärt habe, vielleicht gelingt mirs, durch Beiſpiele, wohin wir wollen, kürzer, als durch Erläuterungen zu gelangen. Eine ſchreckliche Landſchaft, ſteile Abſprünge, ſpitze Felſen, düſtere Höhlen ſtimmen ihre Seele zur Schwermuth und zum Schrecken, vielleicht ſo erſchütternd, als die Gruppe Laokoons. Aber zwecklos iſt im erſten Falle ihre Schwermuth; ſie fühlen ſich beklemmt, ohne zu wiſſen warum; und ihre Traurigkeit iſt beinah ein bloß phyſiſches Produkt. Anders verhält ſichs im zweiten Falle. Sie ſehen den Leidenden, lieben ſeine edle Seele, nehmen Theil an ſeinem Unglück, und bewundern die weiſe

Stand-

Standhaftigkeit, womit er dem Gefühle der Schmerzen, die ſo gewaltig auf ſeinen Körper, als auf ſeine Seele eindringen, entgegenzuſtreben weiß, ohne ſich nur eine unanſtändige Gebärde zu erlauben. Hier iſt alles beſtimmt: ſie wiſſen, warum ſie beklemmt ſind, und die Traurigkeit, worein ihre Seele geſenkt wird, iſt nicht bloß phyſiſch, durch körperliche Eindrücke, ſondern auch ſittlich hervorgebracht, durch die Reize des edlen Charakters, welcher ihre Theilnehmung vergröſſert, und der weiſen Duldung, die ſich als eine Richtſchnur bei ähnlichen Fällen in ihr Herz drückt. Kurz im erſten Falle war es bloß phyſiſche Vorbereitung, das Herz wahren Empſindungen empfänglich zu ſtimmen; im zweiten war es Empſindung ſelbſt. Wenn wir uns damit zufrieden geben, daß die Seele zur Munterkeit, zur Melancholie, zu ſanften oder zu ſtürmiſchen Empſindungen geſtimmt werde, ſo müſſen wir dem Tapetentüncher und dem Zimmermaler Vorzüge eingeſtehn, gegen die er wohl ſelbſt ausnehmen würde. Ich glaube alſo, wir können die Gränzen der ſchönen Künſte keineswegs beſtimmen, ohne von denſelben ſittliche Einwirkung und zwar unmittelbarer Weiſe zu fodern, in dem Sinne, daß ſittliche Eindrücke von einem Gegenſtand, der ſelbſt ſittlich iſt, hervorgebracht werden. Ein würdiger Charakter, er mag ſich durch das Gefällige, durch das Sanfte, oder durch das Nervichte und Erhabene auszeichnen, hat allezeit die Eigenſchaft, aus ſich ſelbſt ſittliche Einwirkung zu machen. Nicht ſo die Blume; ſo ſehr ſie auch unſere

ſanf-

ſanften oder muntern Neigungen wecken kann, iſt dennoch die Lage, welche dadurch unſere Seele erhält, nur phyſiſch, und kann erſt moraliſch werden, wenn ſie ſich einen würdigen Gegenſtand ihrer Neigung anderwärts herbeiruft. In dieſem Sinne mag man immer zugeben, daß die Blume mittelbarer Weiſe auch moraliſch einwirken kann, weil ſie die Seele in eine phyſiſche Lage ſetzt, die der Menſchenkenner, das Gefühl der Tugend zu wecken, gar wohl benutzen kann. Aber wenn wir aus dieſem Grunde den Blumenmaler in die Zahl der Künſtler bringen wollen, ſo fürchte ich, auch der Tüncher werde ſich eines gleichen Rechtes anmaſſen, weil er durch dunkle und helle, durch matte und friſche, durch einſtimmige und unharmoniſche Farben die Seele in verſchiedene Lagen ſetzt, die allerdings, wie eine Vorbereitung zur moraliſchen Einwirkung, anzuſehen ſind.

Die andere Bemerkung des Herrn Rezenſenten bezieht ſich auf den Begriff des Sittlichen ſelbſt: „denn das Wort ſittlich ſchien ihm zuweilen den Begrif zu verrücken: wie denn ſelbſt bei den angeführten ſittlichen Vorſtellungen, z. B. eine nakte Venus, ein Herkules u. a. das eigentlich ſittliche erſt vom Anſchauenden hinzugedacht werden muß.“ So ſehr ich auch wünſchte den Begriff des Sittlichen allenthalben beſtimmt zu geben, ſo war das dennoch ohne weitläuftige Erklärungen nicht wohl möglich: Nun aber glaubte ich, einerſeits, daß ſie mehr Feinheit fordern, als etwa dem

Künſt-

Künſtler brauchbar iſt, und andererſeits, daß ſie wenigſtens in eine kurze Ueberſicht nicht paſſen. Wollen Sie mir erlauben, lieber Freund, Begriffe, die ſie beſſer, als ich, zu entwickeln wiſſen, hier in einer Reihe aufzuſtellen, ſo ſoll das, wie ich denke, nicht wenig Licht auf die Feſtſetzung und Reinigung verbreiten, welche wir dem Begriffe des Sittlichen geben können.

Wenn wir in der Kunſt mechaniſch nennen, was ſeine Grundſätze aus der Körperlehre holt, ſo ſteht dem Mechaniſchen nicht das Sittliche nur, ſondern alles Geiſtige entgegen, das iſt, alles dasjenige, deſſen Grundſätze ihre Quelle in der Geiſterlehre finden.

Da ſich der Geiſt des Menſchen in zweien Wirkungen äuſſert, des Begreifens und des Wollens, die wir, um deutlicher zu ſeyn, unterſcheiden, wenn ſie gleich enger, als ſie wohl insgemein ſcheinen, verwebt ſind, ſo theilen wir die einfache Kraft des menſchlichen Geiſtes in zweie, deren die eine, weil ſie ſich bloß mit Begriffen, und deren Verbindung zu beſchäftigen ſcheint, die Verſtändige heißen kann; die andere aber, welche unſere Neigungen hervorbringt, und zu Entſchlüſſen überführt, eigentlich die ſittliche iſt. Dieſe Benennung bezieht ſich auf das endliche Ziel derſelben, da ſie in Rückſicht auf ihre unmittelbare Wirkung das Begehrungsvermögen, oder die wollende Kraft genannt zu werden pflegt.

Wür-

Würde der Künſtler blos auf die verſtändige Kraft Rückſicht nehmen, ich meyne einen Gegenſtand aufſtellen, in welchem ſonſt nichts, als ein ſcharfſinniger, oder ſchneller, oder leichter Verſtand ſichtbar würde, ohne eine andere Abſicht, ſo wäre ſein Werk nicht blos mechaniſch, ſondern auch geiſtig; dennoch nicht ſittlich, ſondern verſtändig. Ich glaube nicht, daß er mit ſo einer Vorſtellung aus Ziel der Kunſt gelangen würde: Er zeige mir auch den ſcharfſinnigſten Kopf; was kann das für nützliche Einwirkung haben? Eigenſchaften des Verſtandes ſollen ausgedrückt werden, um die Eigenſchaften des Herzens treffender, intereſſanter vorzuſtellen. Die letztern ſind alſo das Ziel, die erſtern das Mittel. Schöne Künſte, wollen ſie nüzlich werden, zielen aufs Herz, und ſtellen alſo moraliſche Wahrheiten auf.

So ſteht aber das Sittliche nicht nur dem Mechaniſchen, ſondern auch dem Verſtändigen entgegen: das iſt, es langt ſeine Grundſäze weder aus der Körperlehre, noch aus der Lehre von dem begreifenden Vermögen, ſondern aus der Moral oder Sittenlehre.

Sittlich heißt daher diejenige Kunſtvorſtellung, welche unmittelbar in die Beſſerung des Begehrungsvermögens Einfluß hat. Hierunter verſtehe ich nicht etwa Vorſtellungen, die einen deutlichen Lehrſaz aus

der Moral enthalten. So eine Foderung dürfte über-trieben ſeyn. Die Kraft eines unmittelbaren ſittlichen Einfluſſes liegt vorzüglich in der Darſtellung würdiger Charaktere. Ein ſchöner Charakter, er ſey gefälliger und ſanfter, oder ſtrenger und erhabener Art wirkt immer unmittelbar auf das Herz, weckt gegen ſich Liebe in uns, oder Hochachtung, und reizt alſo unſere Luſt zur Aehnlichwerdung, ohne eben einen beſtimmten Saz aus der Sittenlehre auf die Bühne zu ſtellen, wenn man ſich gleich deren mehrere gele-gentlich hinzu denken kann.

Unterdeſſen läßt es immer noch ſchwer, die Venuſſe, Bacchanten und Mänaden ins Gebiet der Sittlichkeit zu bringen: allein auch hierüber wird man ſich befriedigen können, wenn man eine zweifache Rückſicht nehmen will, die eine auf die Natur des Be-gehrungsvermögens, die andere auf die Sittenlehre der Alten.

Das Begehrungsvermögen kann nicht nur in ſeinen Entſchlüſſen, ſondern auch in ſeinen erſten Neigungen ge-beſſert werden. Alles, was die urſprüngliche Rohheit auf eine beſtimmte Art von unſern Empfindungen abfegen, ſie feiner, geſchmeidiger bilden, und im Genuſſe der Güter uns vom Viehe, mit dem wir viele gemein-ſchaftlich haben, weiter entfernen kann, hat unſtrei-tig einen ſittlichen Werth. Es läuft dieſe Betrach-

tung

rung auf daſſelbe hinaus, was kurz vorher von der Kraft ſchöner Charaktere, unmittelbar auf unſer Herz einzuwirken, geſagt worden iſt. Die Venuſſe, Amorn, Hymenäen, Grazien zeichnen ſich durch ihre gefälligen und artigen Charaktere aus, wobei nicht ſelten Freude mit Unſchuld, im ſchönen Geleite auftritt. Man mag ſich alſo über ähnliche Vorſtellungen zufrieden geben, wenn man bedenkt, daß ſie die natürliche Wildheit zu mildern beſtimmt waren, ein Verdienſt, ſo Barbaren von geſitteten Nationen unterſcheidet. Allein in Anſehung der Venus bleibt wohl immer noch die Schwierigkeit zurück, ob ſich die gänzliche Entkleidung derſelben, und ſelbſt die verſchiedenen Handlungen, in denen ſie aufgeſtellet wurde, mit dem Wohlſtande vertragen, und auf Beſſerung des Begehrungsvermögens abzielen können. Ich bin hier nicht geſinnt, dieſem Betragen der Alten das Wort zu führen: aber ich glaube, daß der Geſichtspunkt unſerer Frage verſchoben iſt: eigentlich geht ſie dahinaus, ob die Alten damit ſittliche Begriffe verbunden haben; und dazu wird es nöthig ſeyn, auch Rückſicht auf die Sittenlehre der Alten zu nehmen.

Daß dieſe in ſehr vielen Stücken von der unſrigen verſchieden war, dünkt mich wohl außer Zweifel zu ſeyn. Man frage alſo nicht, ob die Venuſſe der Alten in unſere Moral paſſen, ſondern vielmehr, ob ſie ſich mit der Sittenlehre des blühenden Griechenlands vertrugen, da, wo Reihen entleideter Mäd-

chen und Jünglinge unter Religionsfeierlichkeiten gezählt wurden, und derlei Vorſtellungen ihrer Götter und Göttinnen in den herrlichſten Tempeln zur Erbauung Statt fanden. In dieſer Rückſicht glaube ich, daß wir nicht zweifeln können, man habe an ſolchen Vorſtellungen wenigſtens keinen Uebelſtand gefunden, wol auch von demſelben Artigkeit und Verfeinerung erwartet, oder gewiß mit dem religiöſen Gebrauche ſich darüber zu frieden gegeben. Man mag immer ſagen, daß ihre Begriſe hievon etwas verrückt waren, wiewohl ſie nicht unterlaſſen würden, in unſerer Erziehung, und in Gewohnheiten, denen wir ſeit der erſten Jugend huldigen, ſelbſt in unſerm ſtrengeren Klima die Quelle dieſer Verſchiedenheit aufzudecken. Allein es fällt mir nicht bei, ſie zu rechtfertigen. Meine Sache wars, durch Beiſpiele zu zeigen, daß die Alten bei ihren Kunſtwerken ſittliche Rückſicht nahmen, (die Sittlichkeit verſtanden nach ihren Begriſen) daß ſie mithin den größten Werth der Kunſt in die Darſtellung ſchöner Charaktere legten, (auch Charaktere nach ihren Begriſen genommen); und ſo bildeten ſie eine Venus in dem gefälligſten, munterſten Charakter, den Artigkeit und Geſchämigkeit noch reizender machten, wenn gleich einige Künſtler von dieſer Hauptidee ſich auf Nebenwegen verirret haben, mit welchen die Moralität, und das edle Ziel der Kunſt unzufrieden iſt. Ihrer erſten Beſtimmung nach, ohne mit ins Spiel zu bringen, was Uibertreibung und Aberglaube beigeſetzt haben, dünkt michs alſo, die Dar-

ſtellung einer Venus könne zur feineren Stimmung des Charakters eben ſo beitragen, wie überhaupt das ſanftere Geſchlecht die Rauhigkeit des Männlichen gemildert hat.

Mit den vielen Herkuleſſen wird es leichtere Mühe geben. Ich denke, ſie waren beſtimmt, den wahren Heldencharakter, kluge und wohlthätige Stärke, auf eine Stufe zu heben, die unſern Begrifen hievon beinah die Grenze ſezt. Wenn nicht alles wohl zuſammenhängt, und ſich Manches ungereimte in die Dichtung gewebet hat, ſo wollen Sie ſich erinnern, lieber Freund, daß ein Herkules, ſo wie wir ihn izt haben, nicht von einem Kopfe erſchaffen, ſondern gleichſam aus vielen theils wirklichen, theils eingebildeten Helden zuſammengefügt wurde. Jede berühmtere Stadt in Griechenland hatte einen vorzüglichen Mann dieſer Art, und belegte ihn mit demſelben Namen. Ein Herkules aus Theben ſtand endlich oben an, und vereinigte in ſich alles, was von allen übrigen erzählt und gedichtet worden iſt. Es mag ſeinen hiſtoriſchen Grund haben, daß irgend ein Mann aus Theben von unternehmendem Muthe nnd von ungewöhnlicher Stärke die Gegend ſeines Landes von Räubern und Ungeheuern rein gemacht hat. Allein das genügte der Fabel nicht. Ihr Held mußte weite Züge unternehmen, ſchon mit Jaſon nach Colchis ziehn, in Afrika aus den Gärten der Heſperiden, Beute machen, in Spanien die Meerenge durchgra-

ben, den dreileibigen Geryon überwinden, den Räuber Kakus mit Liſt und Gewalt bezwingen, den unmenſchlichen Diomed züchtigen, Stiere fangen, Löwen würgen, und ſelbſt den Cerberus aus der Hölle führen. Alſo war Herkules nichts ſonſt, als das Bild einer ungemeinen, unternehmenden, wohlthätigen Stärke. Es iſt wahr, eine Stärke von ſo großer Auszeichnung tritt insgemein in Begleitung der Rohheit auf, und wenn wir die Züge ſehn, welche die neuere Kunſt ihren Herkuleſſen gegeben hat, ſo ſcheint es, man habe ſichs zur Regel gemacht, den wohlthätigen Menſcheufreund wegzulaſſen, und nur den wildſtarken Bezwinger beizubehalten. Das war gewiß die Idee des Alterthums nicht. Auf Gemmen und in jugendlichen Statüen tritt er nicht ſelten mit einer reizenden Schönheit auf, wiewohl das Starke ſchon allenthalben in die jugendlichen Reize verwebt iſt. Der berühmte Torſo iſt bekannt, und wenn die menſchenfreundlichen Züge ſich nicht auf allen ſeinen Statüen mit gleichem Vortheile ausheben, ſo iſt es nur ein Beweis, daß nicht alle Werke des Alterthums auf eine gleiche Stufe von Vollkommenheit geſtiegen ſind.

Der Herkules von Glykons Hand, welcher lange zu Rom den Palaſt Farneſe gezieret hat, nun aber in Neapel ſteht, hat alle Reize, deren ſo ein Charakter fähig iſt. An ſeinen menſchenfreundlichen Zügen konnte ich mich nicht ſatt ſehen. Alle Beſchreibungen,

lieber

lieber Freund, die ich von dieſem Herkules geleſen habe, rühmen den mächtigen Ausdruck von Stärke an, die gewaltige Bruſt, die breiten Schultern, den kurzen dicken Hals, den kleinen Kopf, das ſlierähnliche kurzgeſchnittene Haar, und die ſichtbar aufgetriebenen Muskel. Unſtreitig iſt er der ſtärkſte männliche Körper, der mir je noch zu Geſichte kam, fähig, alle die Thaten zu thun, wozu ihn die Dichter erſchafen haben. Aber das iſt noch ſein gröſtes Verdienſt nicht: Es liegt mehr darinn als Ausdruck edler Stärke. Hohes Wolwollen, und Menſchenliebe, die Quelle ſeiner großen Unternehmungen, ſezen ihn über alle andere Vorſtellungen hinauf: Er hat ein liebvolles, menſchenfreundliches Angeſicht, ein ſanftes, heiteres Auge, Züge der lächelnden Ofenherzigkeit, und ſcheint ſich mit Wolluſt an die geretteten Unglücklichen zu erinnern. Er kam, als ein Theil der Farneſiſchen Verlaſſenſchaft, nach Neapel, und ſteht nur erſt ſeit dem Oktober des vergangenen Jahres 1787 da.

Es iſt dieſer wahrhaft ſchöne Herkules dermal agli Studi, das iſt im neuerbauten Univerſitätsgebäude aufgeſtellt, welches an Pracht und Seltenheit, wenn es einmal vollendet iſt, alle Muſenſize weit übertreffen wird. Aber auch hier wartet er nur auf die Verbeſſerungen, welche man mit ihm vornehmen will, um alsdann, wie man ſagt, in der Villa Reale, einem öfentlichen Luſtort am Ufer des Meeres, aufgeſtellt zu werden. Vielleicht iſt es ihnen angenehm, lieber Freund,

wenn es gleich zu meiner gegenwärtigen Abſicht nicht gehört, einige Nachricht von den Ergänzungen zu haben, die man mit dieſer merkwürdigen Statue vornehmen will. Die wichtigſte beſteht hierinn, daß man ihm ſeine alten Beine, die er ſchon ſo lange vermiſſt hatte, wieder zurückgeben wird. Sie wiſſen es, lieber Freund, daß diejenigen, welche ihn izt tragen, von der Hand des Wilhelm della Porta ſind. Vaſari erzählte uns im Leben des Michael Angelo, dieſer groſſe Künſtler habe ſie ſo gut gefunden, daß er es für überflüſſig hielt, die wahren des Glykon, als ſie ſpäter ausgegraben wurden, wieder herzuſtellen. Aber man darf eben kein Michael Angelo ſeyn, um den Abſtand der beyden Arbeiten einzuſehen, und Vaſari hat vermuthlich den guten della Porta ſo hoch erhoben, weil er das Verdienſt hatte, ein Florentiner zu ſeyn. Unterdeſſen ſchrieben ihms Richardſon und Köremon fleißig nach, und man glaubte es in der Ferne um ſo gewiſſer, je weniger man Gelegenheit hatte, die einen mit den andern zu vergleichen. Wenn ſie irgendwo leſen, daß an dieſer Statue die beyden Hände ergänzt ſind, ſo haben Sie gewiß alles Recht, ſich zu verwundern, wie ſo was von verſchiedenen Augen verſchiedentlich geſehen werden kann. Ich fand die rechte, welche am Rüken gelegt, die hesperiſchen Aepfel hält, ganz und alt, nur an einigen Spitzen der Finger beſchädiget. Dagegen gings der linken um ſo ſchlimmer. Die Ergänzung muſte nicht nur am Untertheile derſelben, wie einige Nachrichten wollen,

vor=

vorgenommen werden, ſondern ſich ziemlich tief in den Arm erſtreken. Sie iſt durch das Ueberführen um ſo kenntbarer, weil ſich die neue Arbeit von der alten abgelöſet hat. Allein auch ohne dieß Mittel iſt der Unterſchied auffallend. Man hat daher den Vorſchlag gethan, den guten Herkules mit einer neuen Hand zu beſchenken. Es wäre zu wünſchen, daß man ihm auch die Naſe zurechte machen wollte; denn wie izt das abgebrochene Stück ſo ſichtbar angefüget iſt, verſtellt es beym erſten Anblik den edlen, würdigen Charakter.

So eben hat man auch die bekannte Gruppe Toro di Farneſe nach Neapel gebracht; Sie kam glücklich in den Hafen, und wurde unbeſchädigt ans Land geſetzt. Aber nun ſollte ſie nach eben dieſer Villa Reale, wovon ich erſt Erwähnung that, übertragen werden. Dieſes Unternehmen war nicht ſo glücklich: es gab Trümmer. Man klagt ſehr, daß ein ſo berufenes Meiſterſtück aus einem Marmorblok, zumal das bewunderte Seil, ſo die unglückliche Dirce an den Stier bindet, ein wahres Kunſtſtück des Altertums, nun endlich ſeinen Wert verloren hat, und des Anfügens und des Zuſammenſezens bedarf. Ich kann in dieſe Klagen nicht einſtimmen; woher wiſſen wir denn, daß ſie je aus einem Marmor beſtanden habe? Plinius ſagt es wol von einer ähnlichen Vorſtellung dem Werke der Rhodier Apollonius und Tauriskus: Ob aber der gegenwärtige Stier daſſelbe Werk ſey, iſt noch lange nicht erwieſen. Wenn wir auch das zugeben wollen, ſo iſts denn doch gewiß, daß

dieſe Gruppe in Trümmern zerfallen lag, als man ſie aus den Bädern des Caracalla grub. Iſt doch aus allen Figuren nur der einzige Hirte antik, von dem ſichs nicht einmal erklären läßt, was er da zu thun habe. Alle übrige Figuren ſind mangelhaft ausgegraben, und von Bianchi einem Mailänder ergänzt worden, oder wie Vaſari will von Wilhelm della Porta. Was der Gruppe vorzüglich den Wert benimt, iſt gewiß, daß, den Hirten ausgenommen, keine Figur ihren rechtlichen Kopf behalten hat; ſie ſind alle neu, ob gleich der neurömiſche Kopf eines Caracalla nicht wol auf einen altgriechiſchen Rumpf paßt. Wie wenn es etwa derſelbe wäre, welcher unter den römiſchen Statuen des Aldovrandi als marathoniſcher Stier erſcheint? Dann würden wir in der Vermuthung beſtärkt werden, daß man in den Bädern des Caracalla nur Rümpfe, mit einigen Beinen, und wenigen Armen gefunden habe, woraus dieſe Gruppe zuſammengeſezt worden iſt. Das Ungleiche der Arbeit, welches den Ficorini beredete, hieran römiſchen Meiſel zu ſehen, und den Graf Caylus glauben machte, es müſten verſchiedene Künſtler daran gearbeitet haben; die überflüſſigen Figuren, die entweder nicht hieher gehören, wie der junge Hirte, oder auch nicht daſeyn konnten, wie Antiope, die überdieß nicht einmal in die Gruppe taugt; und endlich die Uiberladung mit Nebendingen, einer Syrinx, einem Dekelkorbe, einer Lyra, einer Flöte, und was das ſchönſte iſt, einem Hunde — machen es gewiß wahrſcheinlich, daß die

zu-

Zuſammenſezung ſo neu iſt, es als gröſtentheils die Figuren ſind: und nun wird es um ſo ſchwerer laſſen, das unbedeutendſte Stück dieſer Gruppe, zugleich aber auch das gebrechlichſte, den bindenden Strick, für unbeſchädigt zu halten, wenn es gleich Blainville und Richardſon geſagt haben. Da Vaſari meint, die Gruppe habe einſt über einer Fontäne geſtanden, und müſſe, um gehörige Wirkung zu machen, nicht nur in einer Entfernung, ſondern auch von unten hinauf geſehen werden, ſo iſt ſie beſtimmt, in der Villa Reale über der Fontäne ſich ſchauen zu laſſen.

II.

Neapel den 12. Juni 1788.

Ich weis nicht, lieber Freund, mit welchem Glücke ich mein vorhergehendes Schreiben an Sie der näheren Beſtimmung des Sittlichen in der Kunſt geweihet habe; aber ſoviel iſt gewiß: daß mir der Innhalt deſſelben bei allen meinen Betrachtungen über Kunſtwerke als ein untrennbarer Gefährte zur Seite ſtand. Ich muß dieſe Erklärung voranſchicken, wenn ich Ihnen den Augpunkt angeben ſoll, von dem ich Malereien geſehen habe. Da ich aber den ſittlichen Theil der Kunſt, als den weſentlichen, der, wie mich dünkt, kaum noch bearbeitet, gewiß nicht entwickelt iſt, zum vorzüglichen Augenmerk meiner Betrachtungen gemacht habe, geſchah dieß nichts weniger, als aus Herabſetzung oder Geringachtung des

mecha-

mechaniſchen Theiles. Es wäre in der That ſonderbar, wenn man aus Eifer für den ſittlichen Ausdruck die Zeichen abwürdigen wollte, ohne welche kein Ausdruck möglich iſt. Demungeachtet glaube ich der Urſachen genug zu haben, warum ich mich bei Malereien auf die Entwickelung ihres mechaniſchen Verdienſtes nicht einlaſſen wollte. Ich will Ihnen deren nur zweie anführen, die mich allerdings wichtig dünken. Die erſte liegt hierinn, daß ſie mir überflüſſig ſchien. Der mechaniſche Theil der Malerei iſt ſo ſehr bearbeitet, und hat ſeit Wiedererweckung der Kunſt ſo große Fortſchritte gemacht, daß ich überzeugt bin meine geringen Einſichten in denſelben hätten dabei nichts leiſten können, als etwa nachzuſchreiben, was vielmal geſagt worden iſt. Alle Kunſtakademien geben Unterricht über Zeichnung, über Anatomie, über Farbengebung, über Schattirung, über das Helldunkel, über die Vertheilung und Gruppirung der Gegenſtände, und über die Kunſt der Perſpektive, welche in unſern Zeiten eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreichet hat. Dieſe Theile der Kunſt ſind es nicht, worinn, denke ich, das blühende Alterthum mit unſern Künſtlern wetteifern wollte. Die Venetianiſche Schule, die Niederländiſche, die Bologneſiſche, die Florentiniſche und die Römiſche ſtellen uns in jedem derſelben große Muſter auf. So wenig wir auch den bewunderten Apelles, oder die Wetteiferer Zeuxis und Parrhaſios kennen, ſo dürfen wir dennoch mit Grunde zweifeln, ob ſie nicht ſaure Arbeit

fin-

finden würden, ſo groſse Schildereien, und ſo weitläufige Kompoſitionen zu liefern, als wir am Raphael, an Paul Veroneſe, an Tintoret, an Rubens, an Peter v. Kortona, und andern zu bewundern pflegen. Dasjenige, worinn die neuere Kunſt auch nach einem unverdroſſenen Streben durch mehrere Jahrhunderte hinter der alten geblieben iſt, liegt im Ausdruck des Charakters, das iſt im ſittlichen Verdienſte der Malerei, auf welches wir von den herrlichen Reſten ihrer Bildhauerkunſt ſchlieſsen können, und da der Unterſchied beider Künſte nur mechaniſch iſt, auch ſchlieſsen müſſen.

Unterdeſſen gebe ich gerne zu, daſs eine Beſcheidene Entwickelung mechaniſcher Verdienſte an unſern berufenſten Malereien, die nicht in allgemeinen, und übertriebenen Lobserhebungen beſtünde, von groſsem Vortheile für angehende Künſtler ſeyn würde. Allein dieſe Arbeit ſteht Männern an, welche die Kunſt ſelbſt ausüben. Mengs hat dieſe Bahn mit Nutzen getreten. Die Beſchreibung der ſpaniſchen Malereien in ſeinem Briefe an Herrn Pons, und die Erzählung, welche er uns von dem Leben des Corregio macht, enthält wichtige Bemerkungen dieſer Art. Ich will hiemit das Vorurtheil nicht beſtärken, als ob die Beurtheilung der Kunſtwerke nur Künſtlern angehöre. Es würde hieraus folgen, wir ſollten ſie auch nur Künſtlern zum Kaufe überlaſſen. Ich glaube, jeden Mann vom feinen Gefühle und von geläuterten Kennt-

nis-

niſſen müſſe man ungeſtört in ſeinem Rechte laſſen, über den Wert oder Unwert der Malereien zu urtheilen, zumal, wenn man verlangt, daß er das Verdienſt derſelben mit Golde aufwägen ſoll. Das Gefühl hat ſeine eigenen Rechte, und wenn gleich ein verſtändiges Publikum die Schönheiten, welche es fühlt, nicht entwickeln kann, geht es doch in ſeinem allgemeinen Urtheile nur ſelten irre. Das ausſchlieſſende Recht über Kunſtwerke zu urtheilen nur dem Künſtler einräumen, dünkt mich gleichviel, als das Urtheil über den Werth der Speiſen nur Köchen eingeſtehn. Ich denke, die Gäſte, für welche man ſie bereitet hat, hätten wohl auch Anſprüche darauf wenn ſie gleich nicht im Stande ſind, die Speiſen ſelbſt weder zu bereiten, noch in ihre Beſtandtheile mit der Richtigkeit eines Koches aufzulöſen.

Wir wollen alſo, lieber Freund, die allgemeinen Urtheile von den entwickelten unterſcheiden, und dieſe leztern gerne den Kunſtverſtändigen überlaſſen. Aber da die ſchönen Künſte zwei Theile haben, einen philoſophiſchen, welcher den Ausdruck der Seele, und einen mechaniſchen, welcher die Ausführung der Zeichen unterſucht, womit die Seele ausgedrücket wird; ſo iſt es ein ſehr gewöhnlicher Fall, daß man in dem einen ſehr verſtändig ſeyn kann, ohne es noch darum in dem andern zu ſeyn. Ich habe gewiß alle Achtung für unſere würdigen Künſtler; allein ihre Entfernung von philoſophiſchen Kenntnißen, und von allen den

Wiſ=

Wiſſenſchaften, welche hiezu hilfliche Hand biethen, ſo wie ſelbſt die Einrichtung der Kunſtakademien, die ſich meiſt nur auf mechaniſchen Unterricht beſchrenken, ſcheint mich allerdings zu rechtfertigen, wenn ich die Entwickelung des ſittlichen Theils der Malereien in den Händen eines Philoſophen ſicherer glaube, als ſelbſt in den Händen des Künſtlers, der weder Muſſe noch Gelegenheit hatte, den gehörigen Vorrath beſtimmter Kenntniſſe ſich beizulegen. Unſere beſten Künſtler, wenn ſie uns Meiſterſtücke geliefert haben, die noch izt der Gegenſtand unſerer Bewunderung ſind, ſcheinen mehr nach einem dunklen Gefühle, als nach entwickelten Begriffen gehandelt zu haben; daher, wie mich dünkt, der groſze Abſtand ihrer Produkte, und der ſchnelle Verfall ihrer Grundsäze, ſelbſt bei emſigen Schülern, abzuleiten iſt. Immer mögen wir damit zufrieden ſeyn, und uns des Künſtlers freuen, der blos aus einem dunklen aber geläuterten Gefühle würdige Kunſtwerke hervorbringt. Allein bei Entwickelung derſelben würde das dunkle Gefühl nichts ſonſt, als allgemeine Lobſprüche, und warme Empfindungen geben, wovon die beſten Beſchreibungen der Kunſtwerke voll ſind. So kann es alſo wohl Künſtler geben, wie es Dichter gibt, die vortrefliche Werke, aber ſchwankende Urtheile liefern, wiewohl die Lage von beiden ſehr ungleich iſt, wenn wir die Erziehung des Dichters und des Künſtlers gegen einander halten.

Alſo den ſittlichen Theil der Kunſt, lieber Freund, habe ich zum vorzüglichen Gegenſtand meiner Betrachtungen genommen. Nach meinen Begrifen iſt es die weſentlichſte Pflicht des Pinſels, die Seele, in ihrer Ruhe oder in Bewegung, das iſt, Charakter und Empfindung zu mahlen. Landſchaften, und Ausſichten ſind alſo meine Sache nicht; ich gehe ſie willig vorüber, ohne ihren Werth herabſezen zu wollen: aber ich ſuche den Ausdruck der Seele.

Hiebei iſt mir der Charakter wichtiger als die Empfindung. Ohne Bewegung der Seele, das iſt, ohne eine gewaltige Empfindung kann ein Gemälde vortreflich ſeyn, ohne Charakter unmöglich. Handlung und Affekt flieſſen ohne Zweifel mächtig ins Sittliche ein: aber ſie ſind nur in außerordentlichen Fällen von großer Wichtigkeit, und überdieß ſtellt die Kunſt nur einen Augenblick der Handlung wie der Empfindung vor.

Wenn wir die beſten Werke des Alterthums betrachten, ſo zeigt ſichs, es habe das Sittliche der Darſtellung in die edlen, ſanften, reizenden Charaktere ihrer Figuren gelegt; und da dünkt es mich auch vorzüglich liegen zu müſſen. Die berühmteſten Figuren in Statüen und auf Gemmen zeichnen ſich durch Seelenruhe aus, einen Laokoon und eine Niobe, und auch dieſe nicht ganz, ausgenommen. Jupiters Köpfe werden durch Heiterkeit und Ruhe ehrwürdig: der

farneſiſche Herkules ruhet von ſeinen Arbeiten aus, um das menſchenfreundliche ſeiner thätigen Seele deutlicher ſehen zu laſſen; der berufene Apoll zeigt nach dem herrlichen Siege ſeinen Geiſt in einer nur mäſſigen Bewegung: die mediceiſche Venus in Florenz, der edle Merkur in Portici, der ſogenannte Antinous, die ſchönen Köpfe der Pallas auf Gemmen, des Merkur, des jugendlichen Herkules, und ſelbſt der Meduſa erſcheinen in einer verwunderlichen Seelenruhe. Denoch ſind ſie berühmte Meiſterſtücke: ein Beweis, daß der bewunderte Ausdruck ihrer Seele nicht im Affekte, ſondern im Charakter liegt. Ein vortreflicher Charakter in Rückſicht auf das Ziel der Kunſt iſt allzeit von größter Wichtigkeit, und bedarf, um auf den Zuſchauer zu wirken, weder einer Handlung, noch eines Affektes, als nur etwa um näher beleuchtet zu werden. Er liegt am Ziele der Kunſt ſelbſt, und hat alſo nicht erſt auf nähere Anrückung zu warten. Wie ein würdiger Umgang auf uns nur durch die Kraft der Charaktere einwirkt, ſo hat der Pinſel des Philoſophen dieſe Kraft um ſo mehr in ſeiner Gewalt, weil er ſich die Charaktere nach dem Bedürfniſſe ſeiner Abſicht erſchaffen kann.

Wo eine Menſchenfigur iſt, da iſt auch Charakter: denn aus jedem menſchlichen Körper blickt eine Seele aus, vortreflich, oder allgemein, oder niedrig. Es kömmt alſo nicht darauf an, daß uns der Künſtler einen Charakter aufſtellet, denn das kann ihm

nicht fehlen, wenn ſein Pinſel auch noch ſo ohngefähr zu Werke geht. Sein Verdienſt liegt in der Wahrheit und in der Würde des Charakters, welchen er aufſtellt.

Es gab Künſtler, die ihre Stärke in dem Ausdruck der allerniedrigſten Natur bewieſen, oft auch die Figuren mit ihrem Pinſel mehr noch verunſtalteten, als es ſelbſt die Natur nicht, oder nur äuſſerſt ſelten gethan hat. Hogarths Karrikaturen, die noch heute in England ſo viele Nachahmer finden, und Chodowieckis beliebte Kupferſtiche ſind bekannte Beiſpiele; wiewohl ihnen Oſtade und Caravaggio fleiſſig vorgearbeitet haben. Dieſe Künſtler unbekümmert der Würde ihrer Figuren, legten nicht ſelten auch die Wahrheit beiſeite, und ſuchten ihren Ruhm in Uibertreibungen, oder vielmehr im niedrigkomiſchen, wovon es wohl in jedem Zeitalter, und in jedem Lande viele Verehrer gab, weil ſich der große Haufe von jeher bei ſeinem Rechte erhielt, niedrig zu denken.

Andere gaben ſich mit der gemeinen, alltäglichen Natur zufrieden. Ihre Figuren, gleichwie ſie aller Orten im Originale zu ſehen ſind, ſcheinen von der Gaſſe abgenommen. Beinah alle Niederländer und Venetianer traten dieſe Bahn, auf welcher ſich Rubens, Rembrand und Paul Veroneſe ausgezeichnet haben. Wenn ſie auch hie und da das Anſehen gewinnen, zwiſchen den Gegenſtänden der Na-

tur

tur einige Auswahl zu trefen, ſo ſind die gewählten Vorwürfe nichts ſonſt, als Schönheiten des Landes wo man wählte, wie ſie zwar nicht ſo allgemein, doch alltäglich zu finden ſind. Dieſe Künſtler, ohne Vergleich die zahlreichſten, ſahen nur nach der Wahrheit, nicht auch nach der Würde ihrer Figuren. Ihr Verdienſt in Rückſicht auf Charakter iſt ſehr geringe, oder richtiger zu ſagen, ganz unſichtbar, und wenn ihre Schildereien großen Beyfall erhielten, ſo haben ſie ihn den weitläufigen Kompoſitionen, der ſchönen Gruppirung, dem auffallenden, oder wahren Kolorite, dem Lebhaften, oft übertriebenen Ausdruck der Empfindungen, nicht ſelten bizaren Bedeutungen zu danken. Die Wahrheit in der Nachahmung iſt nicht ohne Vergnügen, und wer ſich nicht leicht auf eine feinere Stufe heben kann, ſchätzt die Reitze derſelben mehr, als ſie es wohl verdienen. So haben die Teniers ihr Glück gemacht: die Wohnungen erhielten niedliche Tapeten, aber die Kunſt, ſoweit ſie ſittlich iſt, ging leer aus.

In Italien, wo die vielen antiken nicht ohne Wirkung blieben, drang wenigſtens der Grundſaz durch, daß man aus der Natur wählen müſſe. Es ſind nur drei Schulen, von welchen ſich das ſagen läſt, die von Bologna, Florenz, Rom. Denn Titians Venuſſe, und Danaen ſind Porträte, und ſeine Madonnen friauliſche Natur. Auch die übrigen Schulen ſcheinen nicht, dieſen Grundſaz für unentbehrlich angeſehen zu

 haben,

haben, da ſie kein Bedenken trugen, auf ihre beſten Schildereien auch Porträte hinzuſtellen. Wir haben von dem groſſen Raphael Beiſpiele geſehen.

Sehr wenige und auch dieſe nur ſelten haben ſich bis zum Ideal erſchwungen, daß es das Anſehen hat, es ſey, wo wir es trefen, das Werk eines glücklichen Augenblickes, vielleicht durch ein Ongefähr hervorgeſprungen. Ideal iſt ein Charakter, welcher das vortrefliche, ſo ihm eigen, aber in der Natur geteilt iſt, zweckmäſſig verbindet, ſo wie er daſteht, kein Werk der Natur, ſondern der Erfindung. Sie ſehen alſo lieber Freund, der Künſtler, welcher ein würdiges Ideal liefert, müſſe Philoſoph, und Phyſiognomiker ſeyn, das erſte, einen Carakter vortreflicher zu denken als ihn die Natur in Individuen giebt, das zweyte, denſelben ſo, wie er ihn gedacht hat, mit paſſenden Zeichen darzuſtellen. Hieraus pflege ich mir zu erklären, warum unſere Künſtler auf Ideale nicht gut zu ſprechen ſind. Dennoch warens dieſe, wodurch ſich Griechenland unſterblich gemacht hat. Des Phidias Jupiter, und des Parrhas Herkules hatten eine ſo vortrefliche Idee, daß ihre Bewunderer dafür hielten, die Künſtler müſten ſie aus dem Himmel geholt haben, weil ſie hienieden nicht zu finden wären; und wenn gleich Phidias ſo beſcheiden war, ſeine Freunde an Homers Stelle auzuweiſen, ſo war dagegen Parrhas ſtolz genug, eine nächtliche Erſcheinung vorzugeben. Das Ideal an einem pythiſchen Apoll, an der Mediceiſchen Venus,

an dem ſizenden Merkur zu Portici, an dem Farneſiſchen Herkules, an dem Torſo im Belvedere, an der leidenden Niobe, und ſelbſt am ſterbenden Laokoon iſt zu deutlich, als daß wir es verkennen ſollten. Wenn wir die vielen Götterfiguren der Alten betrachten, ſcheinen ſie uns zugleich ihren Grundſaz zu verkündigen, der allem Anſehen nach darinn beſtand, einer jeglichen Gottheit ihren eigenen und beſtimmten Charakter in einer Vollkommenheit zugeben, die Götter von Menſchen unterſcheidet. So wurde Jupiter das Bild einer gütigen Majeſtät: Apoll muſte die hohen Eigenſchaften der Seele mit den reizenden, das iſt, das Nüzliche mit dem angenehmen verbinden, eine Pflicht derjenigen Wiſſenſchaften und Künſte, für deren Vorſteher und Beförderer er ſchon in frühen Zeiten gehalten wurde: Einen Merkur zeichnet Verſtand und tiefes Nachſinnen, einen Herkules woltätige Stärke, eine Minerva ruhige Weisheit, eine Juno weibliche Hoheit, eine Venus gefällige Munterkeit aus. Dieſe Beiſpiele mögen zureichen, uns des Betragens der Alten zu verſichern. Mann kann ſagen, daß beinah alle Werke des Altertums dieſen Grundſaz verraten; wenn ihn nur wenige meiſterhaft ausgeführt haben, ſo beweiſt es nicht mehr, als daß auch im Altertume der vollkommenen Künſtler weniger als der mittelmäſſigen waren. Nur an eine Nachricht des Plinius, lieber Freund, will ich Sie noch erinnern. Parrhas, ſagt er, habe eine Figur unternommen, die er Demos nannte, weil ſie das Volk von

Athen mit allen ſeinen Eigenheiten vorſtellte. Ich verlange nicht, daß Sie die Sache ſo buchſtäblich nehmen, wie Plinius will, um auch die widerſprechenden Eigenſchaften des Volkes auf derſelben Figur, und in demſelben Augenblicke zu finden. Das ſtolze und das kriechende, das Feſte und das wankende, das zuverſichtliche und das ängſtliche, Erſcheinungen in verſchiedenen Zeitpunkten, kann wol die Kunſt nicht anders als durch einen ſanguiniſchen, lebhaften, wankelmütigen Charakter einer Seele ausdrücken, die fähig iſt, alle Eindrücke in einem hohen Grade anzunehmen. Ich bins zufrieden, wenn ſie mir die Hauptſache zugeben, worauf ich denn doch aus des Plinius berichten Anſpruch machen kann. So war alſo Parrhas nicht zu frieden, Athen mit alten Ringmauren, oder mit dem Vorderteile eines Schifes, oder mit den Sinnbildern der Pallas Athene kenntbar zu machen, worauf ſich heute ein Künſtler nicht wenig einbilden würde: Er war bedacht, wie es ihm auch immer gelungen ſeyn mag, den Charakter des Volkes in einem ſchweren Ideale aufzuſtellen, eine Weiſung für uns, wo wir den Grundſaz der blühenden Kunſt zu ſuchen haben.

Als die Kunſt wieder auflebte, verkannte man dieſen Grundſatz nicht; er nahm aber eine andere Wendung. Man ſah, daß die Produkte der Alten ſich durch Schönheit ausheben, und nun ſchloß man ſogleich, die Kunſt müſſe ſchöne Gegenſtände aufſtellen, eine

Pflicht

Pflicht, woran ſie ſelbſt ihre Benennung erinnert; den Grundſaz von Schönheit gewannen die beſten Künſtler lieb, ihn ergriefen die Antiquare, ihn verbreiteten die Aeſthetiker, und die Liebhaber und Kenner glaubten nun den ächten Maßſtab gefunden zu haben. Ich zweifle ſehr: die ſchönen Madonnen zumal aus der Bologneſiſchen und römiſchen Schule, und die gewiß ſchönen Figuren der Johanne, des Täufers und des Apoſtels, der Magdalene, der Cäcilie, und anderer reichen noch nicht an die Ideale der Alten. Die Kunſt iſt mit einer unbeſtimmten Schönheit nicht zu frieden; ihre Abſicht fodert Charakteriſtiſche Schönheit.

Schönheit des Körpers bezeichnet jene des Geiſtes, den dieſer umhüllt. Mag auch die Natur oft in ihren Wirkungen geſtört werden; ich rede von ihrem gewöhnlichen Laufe. Der Künſtler hat keinen andern Weg, als Eigenſchaften des Geiſtes durch Eigenſchaften des Körpers zu zeigen, ſo ſehr man ſich auch Mühe geben will, alles was Phyſiognomik heißt, einiger Uiberſpannungen wegen, lächerlich zu machen. Schönheit iſt alſo das Zeichen eines guten Charakters, nicht immer im ganzen, aber gewiß zum Theile. Alle die Verſchiedenheit, welche dem guten Charakter zukömt, gehört auch der Schönheit an, und ſich begnügen, ſeinen Figuren was immer für eine Schönheit zu geben wäre ſo viel, als ihnen Charaktere nach Willkühr anzuweiſen, wenn ſie nur gut ſind. Hiemit dürfte ein

Jupiter dem Merkur, ein Merkur dem Herkules, ein Herkules dem Apoll wechſelsweis ihre Köpfe leihen: Venus, Juno, Diana, Minerva könnten ſich nach Belieben mit einander einverſtehn: Ulyſſ dürfte ſtatt des Achills, und Hektor für den Ajax auftretten; ſo wie auch wirklich unſere berufenſten Kunſtwerke nicht viel verlieren würden, wenn es uns einfiele, aus einer Madonne eine Katharine, aus einer Magdalene eine Cäcilie, aus einer Agnes eine Magdalene zu bilden. Man verwechsle die Attribute, gebe ihnen die paſſende Handlung, meſſe dieſer die Empfindung an; ſo wird ſich des Charakters wegen keine Schwierigkeit erheben, und man wird denn doch die Schönheit der Figuren bewundern.

Aber, wenn ſie mir erlauben, lieber Freund, ſo werde ich das eben zum Beweiſe annehmen, daß wir zwiſchen Schönheit und Charakteriſtiſcher Schönheit nicht gehörig unterſcheiden. Charakteriſtiſch ſchön wird die Figur erſt dann ſeyn, wenn ihre Schönheit gerade denjenigen Charakter über eben der Stufe zeigt, welchen theils die Geſchichte angiebt, theis die Abſicht der Kunſt, und des weiſen Künſtlers beſtimmt. So eine Charakteriſtiſche Schönheit iſt von dem zwekmäßigen Ideale des Altertums nicht unterſchieden, das vorzügliche Verdienſt antiker Kunſtprodukte, um ſo ſeltner an neuen Künſtlern zu bewundern.

Cha-

Charakteriſtiſche Schönheit, oder was im Grunde einerlei iſt, ein ſchöner aber zugleich paſſender Charakter zeichnet ſich durch Sanftheit, Munterkeit, oder Hoheit aus, hat immer das gefällige und wolwollende zur Seite, und hebt ſich um ſo mehr aus, je glüklicher die Miſchung aller dieſer Eigenſchaften getrofen wird, wenn gleich deren eine zweckmäßig hervorſteht. Es wäre hier viel zu weitläufig, alle dieſe Begrife entwikeln zu wollen. Ich werde es alſo nur mit den Vorzüglichſten thun, um deutlich zu machen, was ich eigentlich wolle, wenn ich bey Beſchreibungen der Gemälde von den Figuren ſage, daß ſie aus der niedrigen, gemeinen, ſchönen Natur gehoben ſind, und warum ich ſo ſelten ſagen kann, daß ſie idealiſch, und beynah noch ſeltner, daß ſie Charakteriſtiſch ſchön ſind.

Güte des Charakters gründet ſich auf Güte des Willens, das iſt, auf Wolwollen, wie die Vortreflichkeit des Verſtandes im wol denken beſteht. Das Wolwollen iſt entweder beſchrenkt auf einzle Perſonen und kleine Geſellſchaften, oder ausgedehnt auf alle Menſchen, wenigſtens auf größere Gemeinden. Ich rede von dem Wolwollen nicht, welches aus Unvermögen beim wollen allein, und bei geringen Wirkungen ſtehen bleibt, ſondern von demjenigen, welches von verhältnißmäſſiger Kraft, und dazu gehörigen Eigenſchaften begleitet wird.

Aber dieſe Eigenſchaften, deren Erſcheinungen und Stufen beinah unzählbar ſind, können auf zwei Klaſſen, der ſtarken und der ſanften gebracht werden. Wir begreifen die einen unter Starkmut, die andern unter Sanftmut: Sie ſind einander nicht entgegen, indem die eine Beharrlichkeit giebt, die andere Mäſſigung: aber aus ihrem Schranken getrieben gehn ſie in Eigenſchaften über, die miteinander im Streite liegen: denn ſie arten entweder in Wildheit oder in Feigheit aus.

Wenn wir zur Starkmut alle hohe Eigenſchaften einer groſſen Seele zählen, die Hochachtung und Bewunderung rege machen, zur Sanftmut aber alle die milden eines gefühlvollen Herzens, die Liebe in uns, und eine feinere Neigung weken, ſo thut ſich der Unterſchied auf, welcher zwiſchen dem Erhabenen und ſchönen liegt, oder eigentlich zu reden, zwiſchen einer hohen und ſanften Schönheit. Die erſte gründet ſich auf das ausgebreitete Wolwollen, und folglich auf eine Verbindung hoher und ſanfter Eigenſchaften, worinn die erſten überwiegen: da hingegen des Menſchen ſanfte Schönheit in ſeinem Beſchrenkteren Wolwollen, und folglich in einer Verbindung von Eigenſchaften beſteht, worinn die ſanfteren das Uibergewicht geben. Sind in der erſten Verbindung der ſanften Eigenſchaften zu wenig, oder in der lezten zu viel, ſo ſchwindet der Begrif vom Schönen

und

und ſtatt deſſen ſtellt ſich der Begrif vom Rauchen oder Feigen, das iſt, vom Häßlichen auf.

Unſtreitig möchte dieß den höchſten Grad von Schönheit und Vollkommenheit geben, wenn die beiden Arten vorzüglicher Eigenſchaften auf einer gleichhohen Stufe freundſchaftlich nebeneinander ſtünden. Hiemit würde der Unterſchid zwiſchen einer erhabenen und ſanften Schönheit dem Weſen nach wegfallen, und nur in beſondern Wirkungen noch beſtehen können. Allein da eben dieſe Verſchiedenheit bei verſchiedenen Menſchen, wenigſtens in der gegenwärtigen Reihe der Weſen, zum allgemeinen Wolſtand nicht wenig beiträgt, ſo iſt auch der Unterſchid zwiſchen erhabenen und ſanften Schönheiten ſo brauchbar, daß er dem weiſen Künſtler zu ſeinen Schilderungen den nüzlichſten Stof geben kann.

In die Geſellſchaft erhabener Eigenſchaften gehören vorzüglich Großmut, Enthaltſamkeit, Gerechtigkeit, tiefe Einſicht, Tapferkeit, ausnehmende Geſchicklichkeit: wir bewundern ſie auch an denen, die wir nicht lieben, weil ſie unſern Verhältniſſen nachtheilig ſind. Sanft hingegen nennen wir alle geſelligen Eigenſchaften, welche den Umgang angenehm, und kleinere Geſellſchaften glücklich machen. Leutſeligkeit, Herablaſſung, Munterkeit, Mitleid, Nachgibigkeit, Gefälligkeit, Artigkeit, Achtung und Gewogenheit ge-

gen andere ſind Eigenſchaften, die allenthalben geſucht, und nicht ſo viel bewundert als geliebt werden.

Eigenſchaften dieſer Art, einzeln oder im zuſammenfluſſe, ſezen Thätigkeit der Seele voraus, auch im Falle, da ſie ſich auf Enthaltſamkeit zu beſchrenken ſcheinen. Denn Unthätigkeit kann wol manchmal die Quelle der Nachgibigkeit, der Herablaſſung, der Gefälligkeit werden; aber ſobald wir eine ſo trübe Quelle wahrnehmen, ſchwindet ſogleich der Begrif vom Schönen, und unſere Neigung geht in Verachtung über. Auch der nachgibigſte Geiſt iſt thätig, wenn er es aus Gründen, Klugheit, Mäſſigung iſt; und wir lieben ihn ſobald wir eines ſo rühmlichen Urſprungs überzeugt ſind.

Hingegen zerſtört nicht nur der Mangel an Thätigkeit, ſondern auch das Uibertriebene derſelben den Begrif von Schönheit. Munterkeit, Mitleid, Artigkeit gefallen: man übertreibe ſie; alſogleich arten ſie in Lichtſinn, Schwachheit, Affectation aus. Wir fühlen uns wie verjüngt in fröhlichen geſellſchaften; geht aber die Fröhlichkeit zum thraziſchen Lermen über, dann fühlt auch nur der Thrazier Vergnügen. Bei duldung der Schmerzen iſt die Standhaftigkeit ein Gegenſtand der allgemeinen Bewunderung: aber wird das Menſchengefühl ſelbſt unterdrückt, ſo iſt ſie Barbarei, unſers Gegengefühls unwürdig. Andrerſeits, tritt das Gefühl des Schmerzens aus den Schranken der

Weis-

Weisheit, ſcheint die Vernunft dem Jammer ganz zu unterliegen, wie tief ſinkt der Gegenſtand vor unſern Augen! ſollte auch die Größe ſeines Jammers unſerer Verachtung Einhalt thun, und dem Mitleid Platz räumen, ſo würde daſſelbe mehr auf die gegenwärtige Verwirrung ſeines Verſtandes, als auf die Gröſſe ſeines Unglückes fallen. Noch eine andere Art des Uibertriebenen, wie des Mangelhaften, iſt der Thätigkeit unſerer Seele nachtheilig: ſie bezieht ſich auf das Verhältniß, ſo die Stufe der Thätigkeit zur Würde des Vorwurfes hat, nach welchem ſie gerichtet wird. Das Maaß der Thätigkeit im jeglichen Falle zu beſtimmen, iſt eine Pflicht der Weisheit; ſie läßt die Empfindung nie zu heftig werden, aber auch nicht unter die Würde des Vorwurfes herabſinken.

Hieraus läßt ſich der Grundſaz abſehen, welcher den beſten Künſtlern des Altertums ſo heilig war, in der Ruhe des Geiſtes, dem es nicht am Leben, nicht an Kraft, nicht an Thätigkeit fehlt, die höchſte Schönheit zu ſuchen. Sie iſt das untrügliche Merkmal einer hohen Weisheit, einer groſſen und ſanften Seele; daher ſie ſich für erhabene Vorwürfe, und für ſchöne gleich gut ſchickt: denn wahre gröſſe läſt den Geiſt mitten in Arbeiten, und ſelbſt in Drangſalen nie ganz ruhelos; ſo wie bei ſüſſen, angenehmen Geſchäften die Ruhe ein Kennzeichen iſt, daß die ſanfte Seele nie bis zum Taumel hingeriſſen wird.

Die

Die ſchönſten Werke des Altertumes tragen dieſen Charakter der Ruhe. Niobe und ihre Töchter ſcheinen von gleicher Weisheit geleitet; und dennoch ſchadet ihre unglaubliche Ruhe dem Ausdrucke der lebhafteſten Empfindung nicht. Auch wird es uns nicht Wunder nehmen, daß die würdigſten Künſtler nicht lieber den Löwenwürger, den Stierbändiger, den Bezwinger des Höllenhundes, als den ſizenden Herkules, oder den ruhenden aufgeſtellt haben. Wir kennen nichts beſſeres, als was uns Glykon, was Apollonius geliefert hat. Auf Gemmen erſcheinen wohl auch die Arbeiten des Helden; ſie ſind aber von den beſten Händen nicht, wenn wir den Dioskorides, welchem Herkules beſſer gefiel, wie er den Höllenhund bindet, vielleicht, weil es in kleinen weniger anſtöſſig iſt, und den Anterotos ausnehmen, der den ſchreitenden Helden, den Stier über der Schulter, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit geſchnitten hat. Hingegen geben des Oneſa und des Gnáos vortrefliche Köpfe den ruhigſten Helden, Teucer läßt ihn die geretete Jole tröſten, auch Karpos zeigt ihn lieber in Geſellſchaft der Jole und der Dejanira, als des Löwen, des Kakos, oder des Geryon, und Admon gibt ihm die volle Schale zu. Von dem kapitoliniſchen Altare, von der erhobenen Arbeit in der Villa Caſale, und von der Muſchel in der Villa Albani iſt hier die Rede nicht; denn ſie ſind nicht aus Meiſterhänden gekommen, und verrathen keine

an-

andere Abſicht, als die Arbeiten des Helden ihrer Ordnung nach aufzuſtellen.

Bei fröhlichen Auftritten war die Ruhe nicht weniger das Augenmerk alter Künſtler. Bachus als Held und Sieger, oder als Gott des munteren Weines hält den gänzlichen Austritt ſeiner Fröhlichkeit zurück. Wenn ſich ſeine trunkenen Gefährten der Ausſchweifung überlaſſen, ſo mögen wir ſie durch die Geheimniſſe ihrer Religion entſchuldigen, oder uns erinnern, daß trunkene Silene und raſende Bacchanten kein Gegenſtand waren, womit ſich Griechenlands berufene Künſtler abgegeben hätten. Nur wird es ſchwer laſſen, die ſchönen Figuren mancher Mänaden mit ihren gewaltſamen Stellungen auf einigen Gemmen zuſammen zu reimen, wenn wir nicht auf Religion und Allegorie Rückſicht nehmen, oder den guten Mechanismus einiger Gemmengräber von dem Weſen der Kunſt unterſcheiden.

Lieber Freund, ich bin nun im Stande, was ich mit Charakteren wolle, näher zu entwickeln; aber ich muß es enge faſſen, da ich fürchte ihre Geduld mit Begriffen ſchon ermüdet zu haben, die Sie ſich beſſer, als ich, nur nicht vielleicht in dieſer zweckmäſſigen Reihe erkläret haben. Aus dem Gemenge obgedachter Eigenſchaften, entſteht die Verſchiedenheit der Charaktere, des Künſtlers vorzüglichſtes Augenmerk. So wie des Menſchen Charakter auf deſſen gewöhn-

licher

licher Art zu denken und zu empfinden beruht, ſo unterſcheiden ſie ſich von Affekten durch das Zufällige und Ungewöhnliche der Lage, worinn ſich die bewegte Seele trift. Affekte ſind Charakteren, nicht aber Charaktere Affekten untergeordnet; denn dieſe bilden und formen ſich nach jenen, indem ſie gleichſam ihr unterſcheidendes Weſen annehmen. Die Seele ohne Thätigkeit und Bewegung, wäre zwar eine unrichtige Vorſtellung, aber Beziehungsweiſe kann man annehmen, daß ſie einmal in Ruhe, ein andermal in Bewegung, daß iſt, dort in ihrem gewöhnlichen, da in einem zufälligen Stande ſey. Auch in der Bewegung bleibt ſich die Seele ähnlich, oder, was einerlei iſt, ſie bewegt ſich gemäß ihrem Charakter: es müßte nur die Bewegung ganz außerordentlich ſeyn; aber auch dafür ſorgt ein gütiger Charakter, daß ſie es nicht werde.

Zwei Charaktere ſo ähnlich ſie auch ſeyn mögen, ſind ſich nie ganz gleich; ſo wenig, als zwei Geſichter. Doch ſtimmt der groſſe Haufe in den mehreſten Begriefen und Empfindungen überein. Leute dieſer Art haben einen gemeinen Charakter. Ihr ganzes Leben zeichnet ſich durch keinen Zug aus, der die Aufmerkſamkeit des Philoſophen weckte. Solche alltägliche Charaktere taugen dem Künſtler nicht: denn ihre Originale ſtoſſen aller Orten ſo zahlreich auf, daß es ſonderbar wäre, ſie durch Kopien vermehren zu wollen. Ein böſer Genius Deutſchlands wars, der

Künſt-

Künſtler und Liebhaber hinriß, an derlei Vorſtellungen Vergnügen zu finden. Billig wundert ſich Italien darüber, aber bitter iſts, daß es hieraus den Schluß auf unſern eignen Charakter macht.

Menſchen höherer Art haben hervorſtehende Charaktere. Durch verfeinerte Empfindungen, und geläuterte Begrife trennen ſie ſich vom roheren Haufen. Schon in ihrer Seele liegt eine höhere Kraft, und dieſe wird durch Uibung erhöht. Der Charakter ſteht mit dem Temperament im Verhältniſſe: der Bau des Körpers und die Miſchung der Säfte, wie ſie die Quelle langſamer oder ſchneller Bewegungen ſind, ſo erzeugen ſie auch bei gleicher Deutlichkeit der Begrife mehr oder weniger lebhafte Empfindung. Alle übrigen Einflüſſe auf unſern Charakter kehren endlich nach dieſen Quellen zurück. Von der Erziehung hängt ein großer Theil unſerer Begrife ab, und zu Temperamenten wird in den Jugendjahren, vielleicht im Kindesalter der dauerhafteſte Grund gelegt. Gewohnheiten machen, daß Temperament, und Begriffe immer tiefere Wurzel faſſen. Die Nation trägt beinah zum Charakter nichts bei, als was Gewohnheiten thun. Man ändere auf einmal den Schlag einer Nation, und auch in dieſer veränderten Geſtalt werden die Nachkommen ihren Vorfahren gleich ſeyn; denn ſie bilden ſich vorzüglich durch Beiſpiele. So gründen ſich alſo hervorſtehende Charaktere auf eine vorzügliche Denkensart, und auf eine feinere oder leb-

haſtere Empfindung, das iſt auf eine unterſcheidende Kraft der Seele.

Dieſe Kraft kann nun gut oder böſe angewendet werden, und ſo kann auch der hervorſtehende Charakter gut oder böſe ſeyn, ich verſtehe beides moraliſch, denn phyſiſch gut iſt er, ſobald er hervorſteht. Nur hervorſtehende Charaktere taugen dem Künſtler, und wenn ihn gleich die moraliſch guten unmittelbarer ans Ziel bringen, ſind dennoch auch die Böſen zu benuzen, wenn ſie nur phyſiſch gut ſind: Henker und Böſewichter gemeiner Art waren den alten Künſtlern in ihrer blühenden Zeit eben ſo unbekannt, als das herangedrängte Volk, womit viele neuere Malereien gefüllt ſind.

Da des Menſchen vorzügliche Schönheit im Wolwollen, das iſt, in der Güte des Herzens beſteht, und die Güte eines Charakters aus eben dieſem Geſichtspunkte beſtimmt werden muß, ſo ſind, vorzügliche Schönheit des Menſchen, Wolwollen, Güte des Herzens, und Schönheit des Charakters gleichlautende Namen. Ein guter Charakter iſt alſo eben darum ſchön, weil er ſittlich gut iſt, und hiemit können alle die Begrife, welche über die Schönheit und über das Wolwollen entwickelt worden ſind, auch auf die Güte des Charakters übrrtragen werden. Hierinn dünkt michs, lag das Geheimniß der Griechen, wozu ihre Philoſophie ſie geleitet hat; und hierauf lieber

Freund

Freund nahm ich vorzügliche Rückſicht, ſo oft ich in eine Sammlung von Kunſtwerken eintrat.

Wenn ich alſo eine Figur betrachte, welche die Kunſt vor mir hingeſtellt hat, ſo frage ich zuerſt; was für ein Charakter blickt von ihr aus? Gemein, oder hervorſtehend? ſanfter oder erhabener Art? zu welcher Stufe hinangehoben? paſſend zur Geſchichte, zur Abſicht des Künſtlers, oder der Kunſt? Woher ich mir dieſe Fragen beantworte, lieber Freund, wiſſen Sie ohne meine Erinnerung. So lange wir kein Mittel kennen, Eigenſchaften des Geiſtes anders als durch körperliche Zeichen aufzuſtellen, bleibt die Phyſiognomik, ſo betrüglich ſie auch in manchen Fällen seyn mag, in ihrem ungeſtörten Beſize, und die Merkmale, welche ſie angibt, ſind wenigſtens die einzigen, an die ſich Künſtler und Kunſtkenner wenden müſſen.

Es wäre hier viel zu weitläufig, in die Beſtimmung dieſer Zeichen einzugehen, und hieſſe nichts weniger, als die Phyſiognomik in ihrem Umfange erklären. So nüzlich und beinah unentbehrlich dieſes dem Künſtler, und dem Philoſophen iſt, dem nur beſtimmte Begrife genügen, ſo entbehrlich dünkt es mich für den gröſſeren Theil der Kenner und Liebhaber, welchem ein viel bequemerer Weg offen ſteht. Die Natur hat uns mit phyſiognomiſchen, wie mit logiſchen Kenntniſſen, ſo weit ſie unentbehrlich ſind, verſehen,

 oder

oder vielmehr, wir haben uns alle durch Uibung und menſchlichen Umgang ſo viel natürliche Phyſiognomik ſelbſt erworben, als nöthig iſt, unſere täglichen Bedürfniſſe zu befridigen. Mit dieſen Vorrath dürfen wir uns ſicher auch vor Malereien hinſtellen: wenn er gleich nicht zureicht, jede kunſtmäſſige Zergliederung vorzunehmen, ſezt er uns doch in den Stand, von dem Werth oder Unwerth des Ganzen urtheilen zu können. Nur einige Beſtimmungen kann ich hier nicht gänzlich übergehen, weil ſie uns in die Theile der Kunſt einleiten, nach welchen unſere Beurtheilung ihr Abſehen zu nehmen hat.

Der Charakter, welchen der Künſtler ſeiner Figur gegeben hat, wird ſichtbar im Ganzen durch den Gliederbau, durch die Stellung, durch die Drapperie, in gröſſeren Theilen durch die Gebärde, in kleineren Zügen durch das Angeſicht, den Siz des Ausdrucks, worauf ſich die Seele vorzüglich abzudrücken pflegt. In einer Entfernung, oder auf kleinen Figuren, wo ſich die Geſichtszüge nicht wohl unterſcheiden, thut das Ganze mit ſeinen gröſſeren Theilen mehr Wirkung, da hingegen die Geſichtszüge, ſo oft ſie ſich ausnehmen laſſen, ihrer Bedeutung wegen den Vorzug haben.

Unſere berufenſten Malereien haben ſehr oft das Vortrefliche ihrer Bedeutung nur im Ganzen und in den gröſſeren Theilen. Selbſt Raphaels Vor-

zug ſcheint hierin zu liegen. Seine Figuren haben meiſt einen ſchlanken, leichten Gliederbau, ſehr vie Anſtand in der Gebärde, und eine edle Drapperie, die den Gliederbau und die ganze Stellung emporhebt: Aber bei Unterſuchung der Geſichtszüge, glaubt man nicht, eben dieſelbe Figur vor ſich zu haben. Vor ſeiner Schule von Athen dünkt es uns, daß wir in einer edlen Verſammlung von Weiſen ſind, ſo lange wir uns gleichſam in einiger Entfernung halten: aber treten wir näher, und ſehen den Edlen ins Angeſicht, dann ſchwinden wieder die hohen Begrife von Weisheit, und es ſteht vor unſern Augen alltägliche Natur. Nicht ſo die Griechen: wir bewundern noch ferne den Gliederbau, die Stellung, die Gebärde eines pythiſchen Apolls: aber kommen wir nun näher, und entfalten die herrlichen Züge des Angeſichts, dann vergeſſen wir beinah der großen Theile, um uns an dem vortreflichen Kopfe ſatt zu ſehen.

Sie ſehen, lieber Freund, was ich bei Unterſuchung des Charakters in Acht zu nehmen pflege. Ich bin ſehr erfreut, wenn ich das Edle, das Große, das Starke, oder das Sanfte finde, ſo dem blühenden Altertum nahe kömmt. Weil ich aber dieſes Vergnügens nur ſelten genieſſen kann, ſo gehe ich im Falle, daß mir der Charakter nichts tröſtliches verſpricht, zur Unterſuchung des Affektes über, die ſehr oft reichhaltiger iſt, weil es das Anſehen hat, unſere Künſtler haben mehr den Ausdruck der Affekte als der

Charaktere liebgewonnen. Es iſt auch jener ohne Zweifel viel leichter hervorzubringen, als dieſer. Selten läßt die Geſchichte, oder die Handlung den Künſtler im Zweifel, mit welchen Leidenſchaften er ſeine Figuren beleben ſoll: und der Ausdruck iſt beinah mechaniſchen Beſtimmungen unterworfen; jede Muskel hat ihre eigene Bewegung, wenn ſie ein Dollmetſch der Freude oder der Trauer werden muß. Hierinn kann der Künſtler nicht leicht irre gehen; und Carl le Brün, hat mit ſeinen Zeichnungen dafür geſorget, daß auch derjenige, welcher nicht im Stande iſt, die Natur ſelbſt zu ſehen, nicht ohne Vorbild ſey.

Nur wird er ſich hüten müſſen, in alle die Uiberſpannungen zu gerathen, die ſein Meiſter ihm vorgezeichnet hat. Weiſe Ruhe iſt um ſo mehr zu empfehlen, je heftiger die Empfindungen ſind. Zwar ſchadet auch die Schwäche des Affektes; aber hierdurch haben unſere Künſtler ſeltner geirret, als durch Gewalt und Uibertreibung. Die ſchmeichelnde Hoffnung, ſtark im Ausdrucke zu ſcheinen, im Falle, daß man es weder gehörig anzuſchicken weis, noch die allerdings nothwendige Mäſſigung kennt, hat, zumal angehende Künſtler, auf Irrwege abgebracht.

Hiemit, lieber Freund, habe ich ihnen freilich nur Trümmern, woraus etwa noch ein Gebäude ſich heben dürfte, vor Augen gelegt: viel zu wenig, um das Verlangen eines Kunſtbegierigen zu befriedigen,

allein,

allein, wie mich dünkt, immer genug, dasjenige für den Kenner zu beleuchten, was in meinen folgenden Beſchreibungen noch kürzer vorkommen wird. Ich habe über jeder Malerei nicht die ganze Reihe der angeführten Begriſe entwickelt: denn auf dieſe Art müſte die Wiederholung viel zu eckelhaft, die Ausdehnung viel zu ebenteuerlich, die Bemerkungen viel zu überflüſſig, und das ganze viel zu kraftlos ſeyn. Ich glaube nicht, dieſe Fehler vermieden zu haben; aber um ſo mehr mögen ſie ſich vorſtellen, wie ſie bei Rügung jeder Kleinigkeit unerträglich ſeyn würden. Es genügte mir alſo, von den bisherigen Bemerkungen bei jeder Malerei nur das paſſendſte auszuheben, was entweder zur beſſeren Kenntniß derſelben, oder zur Beleuchtung eines nicht unbedeutenden Grundſazes in der Kunſt beitragen möchte. Vielleicht, daß einſt ein geübterer Kenner dieſen Weg zur Aufnahme der Kunſt vortheilhaft findet, und mit gemeſſneren Schritten einhergeht, als es mir Kraft und Muſſe geſtattet haben. — — —

II.

Neapel den 12. Oktober 1788.

Ich kann nicht ſagen, daß beim wirklichen Anblicke einer ſchwimmenden Stadt die Eindrücke auf meine Seele denjenigen gleich gekommen ſind, welche ſich ſonſt mehrmal die Einbildung mit ihren geſchäftigen Vorſtellungen hervorgebracht hatte. Das angenehme derſelben zu unterdrücken, mögen auch viele

Umſtände beigetragen haben: eine hungrige Aufnahme in Mneſtre, die niedrigen Ränke deren, die ungeſtüm ihre Dienſte anboten, der kalte Nordwind über der See, und ein Schleier vom Nebel, welcher über der Stadt herlag, ließ die Seele, was ſie wollte, nicht ganz fühlen. Unterdeſſen ſo ſonderbar es iſt, vor ſich eine Menge ungeheurer Gebäude zu haben, die alle wie aus dem Meere hervorſteigen, ſo iſt doch dieſes Sonderbare nicht ſowohl ein Gegenſtand des Auges, als der Einbildung. Jede Stadt dicht an der See gebaut, macht auf das Auge dieſelbe Wirkung. Man ſeze ſich in eine Barke, und ſteure von Sorento, oder von der Inſel Capri gegen Neapel zu, ſo glaubt man, ein Venedig zu ſehen, denn die vielen Durchſchnitte von Kanälen, und die Grundfeſten der Gebäude unter dem Waſſer ſind in der Ferne kein Gegenſtand fürs Auge.

Das innere dieſer Waſſerſtadt würde mir mehr aufgefallen ſeyn, wenn ich nicht die Kanäle der holländiſchen Städte, die wohl auch bequemer und reinlicher ſind, vorhin geſehen hätte. Ich wohnte am Kanal Grande, und hatte alſo Gelegenheit, was da vorgeht, bemerken zu können. Es dünkte mich bis zur Verwunderung öde, und die Häuſer gegenüber wie ausgeſtorben; denn ein Menſchenkopf irgend an einen Fenſter war eine große Seltenheit. Ich nehme den Theil aus, der hinter der Brüke die Rialto liegt, wo die Barken, welche die Gemüſer und Gartenfrüchte nach der Stadt bringen, Lermen und Geſchäftigkeit wecken.

Nicht

Nicht etwa nur dieſer groſze Kanal, ſondern auch alle die übrigen, welche ich durchgefahren bin, ſcheinen ſo menſchenleer; und wenn dieſz ein Merkmal von häuslicher Beſchäftigung iſt, ſo muſz man bekennen, daſz die Venetianer ſehr arbeitſam ſind.

Was übrigens die Kanäle noch einigermaſſen belebt, ſind die Gondolen. Sie erſchienen einzeln, und ſelten, ohne das Gewühl, ſo ich mir vorſtellte, den engen Kanal ausgenommen, welcher nach dem herzoglichen Pallaſte führt, und wenn der Rath ſich verſammelt, oder auseinander geht, mit Gondolen gleichſam gedeckt iſt. Schwerlich kann ein Fremder an dem Anblick derſelben Vergnügen finden. Auf Befehl des Senats ſind ſie alle ſchwarz beſtrichen, und ihre Hüttchen mit ſchwarzem Tuche bedekt: ein Anblik, welcher das ungewohnte Auge an unſere Leihenkutſchen erinnert. Ich konnte den eigentlichen Grund dieſes ſonderbaren Geſezes nicht erfahren; denn unnüze Pracht hiemit abzuſchneiden, mag wohl die wahre Urſache nicht ſeyn; ſie verbietet ſich Gondolieren von ſelbſt, wie man es ihren verriſſenen Kleidern leicht abſehen kann. Allem Anſehen nach iſt es ein altes Herkommen, ſo nirgend gewiſſer als in Republiken zum Geſeze wird, wo man auch die unbedeutendſten Neuerungen für gefährlich hält.

Es war Nachmittag, als ich in Venedig anlangte, und meine Neugierde trug mich ſogleich nach dem Markusplaze. Gleichwie er in der groſzen Stadt bei-

nah der einzige Plaz iſt, ſo erſezt er gleichſam, oder vereiniget, was viele andere nicht geben würden. Auf einmal ſieht man ſich von den ſtillen Kanälen, und engen ſchmuzigen Gäßchen in eine lebhafte und herrliche Stadt verſezt. Vor ſich die ſonderbare Markuskirche, zur rechten die neuen Prokurazien, ein prächtiges Gebäude von Sanſovin; zur linken die alten Prokurazien, zwar alt und gothiſch, dennoch ihrer Größe, und Gleichheit wegen merkwürdig, durch ihre Arkaden einſtimmig mit der Gegenſeite, und untenher belebt durch Krambuden, und Kaffegeſellſchaften; im Rücken endlich nebſt andern Gebäuden die Kirche des h. Geminian: Uiberdieß noch der hohe Thurm, auf dem Plaze, die ungeheuren Maſtbäume auf herrlichen Poſtamenten von Bronze, dann die Ausſicht nach dem kleinen Plaz hin, die beiden Säulen darauf, des Doge gothiſcher Pallaſt, das prächtige Bibliothekgebäude, und die offene See, geben gewiß einen ſonderbaren Anblik. So viel man auch Weſens von dem Gewimmel auf dieſem Plaze macht, fand ich ihn doch nie ſehr belebt: Nur wenigen, worunter auch Masken, gefiel es, auf und nieder zu gehen: die meiſten ſaſſen in den Kaffebuden, ſo ſtill und ernſthaft, als wären ſie über wichtige Angelegenheiten des Staates verſammelt. Es mag hier demungeachtet ein andermal ſehr lebhaft hergehen; allein izt wars in Oktobertagen, deren Abende ein kalter Nordwind noch unfreundlicher machte. Unterdeſſen hatte ich dennoch das Vergnügen, Gaukler aller Art, Taſchenſpieler, Redner, Sänger, Mandorenſtümper, Guk-

männer,

männer, und luſtige Affen in Kreiſen zu ſehen, die ſich, ſo gut ſie konnten, herumtummelten, den müſſigen Zuſehern, deren nur ſehr wenig waren, einige Soldi abzulocken.

Da ich mich den erſten Abend begnügen muſte, das Aeuſſere dieſes Plazes, und einige der engen, finſtern, und ſchmuzigen Gaſſen, wie ſie ohne Ausnahme alle ſind, geſehen zu haben, ſo kehrte ich Tags darauf wieder dahin, meiner Abſicht zufolge, die Denkwürdigkeiten der Kunſt, beſonders die Malereien aus dieſer Schule der Koloriſten, in den Gebäuden ſelbſt aufzuſuchen. Die Markuskirche, und der darauſtoſſende Pallaſt des Doge ſchienen mir zuerſt meine Aufmerkſamkeit zu verdienen. Es iſt nicht wohl möglich, die Verlegenheit zu beſchreiben, worinn ich mich bei dem Anblik] dieſer Malereien fand. Ich hofte an den Werken einer Schule, welche den Ruhm der beſten Farbengebung allen übrigen abgerungen hat, in hellen offenen Hallen mein Auge zu weiden. Beides war umgekehrt; denn die Malereien ſind gröſtentheils, zumal in den Kirchen, beinah zu Grunde gerichtet, und der Ort, wo ſie aufgeſtellt ſind, ſo dunkel, daß es ſchwer läßt, die ſchwachen Reſte der vortreflichen Pinſel gewahr zu werden.

Man gibt verſchiedene Urſachen an, deren vielleicht keine allerdings zureicht, dieſe allgemeine Farbenverwüſtung zu erklären. Was die Sache aufhellen kann, iſt

iſt der große Unterſchied zwiſchen Malereien in den Kirchen und in Privathäuſern. In den leztern haben ſie ſich ſo gut, als in jeder anderen Stadt erhalten: ſie werden aber auch in den oberen Gaden, welche ſehr hoch über dem Meere ſtehn, aufbewahrt, und die Fenſter, wenigſtens gegen die Kanäle hin, ſind insgemein geſchloſſen. Es ſcheint, man könne hieraus den Schluß ziehen, daß die Meerdünſte, immer etwas mit Salze geſchwängert, an dieſer Verwüſtung die vorzüglichſte Schuld haben. Uibrigens mag auch die Vitriolſäure des rothen Grundes, deſſen ſich die Italiäner ſehr oft bedienten, das ſeinige beitragen, um ſo mehr, in Geſellſchaft des Meerſalzes. Da die Kirchen offen, und ihre Bilder niedrig ſtehn, finden die verderbenden Dünſte leichteren Zutritt. So viel iſt gewiß, daß die Ausdünſtungen aus den Kanälen, auf eine beträchtliche Höhe durch ihren Geruch fühlbar, der Geſundheit nicht ſehr zuträglich ſind. Ich glaube, daher die etwas ſonderbare Bauart venetianiſcher Palläſte, welche das feſte Land ohne Grund nachgeahmet hat, ableiten zu können. Sie ſind, wie mitten durchſchnitten, ſo daß das untere Geſchoß gemeiniglich ſo hoch, als die beiden obern, oft auch noch höher iſt: Weder ökonomiſche Rükſicht, noch das Vergnügen des Auges ſcheinen dieſe Ausmeſſung zu rechtfertigen; dagegen tritt ein anderer Grund ein, der dem Reichen wichtiger iſt: er will geſund wohnen, und über den dichten Dunſtkreis der Kanäle erhaben ſeyn. Was ſeiner Geſundheit zu ſtatten kömmt, genieſſen auch die Werke des Pinſels mit; ihre Farben

wer-

werden nicht aufgezehrt, und ſie ſind eine wahre Erholung fürs Auge des Reiſenden, ſo ſich in Kirchen blind geſehen hat.

Ich werde noch oft in der Lage ſeyn, meine Unzufriedenheit über die ausgefreſſenen Farben zu äuſſern: aber izt, lieber Freund, will ich ſie nicht ferner damit beunruhigen, ſondern, da wir denn doch nichts beſſers thun können, ſogleich in die Markuskirche führen. Wir finden hier nicht, was wir ſuchen. Werke der Kunſt und des Geſchmackes ſind ihr Verdienſt nicht: ſie iſt ein Monument geſchmackloſer Pracht: aber Seltenheiten finden wir doch. Nur auſſenher welche Pracht! Die Auſſenſeite zeigt untenher fünf groſſe Bogen, von 292 Säulen unterſtützt, alle aus feinem Marmor, auſſer den achten aus Porphyr, welche an dem Haupteingange ſtehen. Uiber dieſen Bogen läuft eine Galerie, mit vielen Säulen umfaßt: Ich zählte ſie nicht, aber die dieſe unnütze Mühe auf ſich genommen, wollen 364 aufgebracht haben. Fünf andere Bogen, über dieſe Galerie geſpannt, werden abermal von vielen Säulen, alle aus Porphyr, getragen. Jeder dieſer oberen Bogen trägt eine Statue, und unter dem mittleren, ſind die vier Roſſe, ſchätzbare Reſte des Alterthums angebracht. Man ſollte glauben, welch eine Wirkung dieſe Auſſenſeite machen müſſe, zu deren Verherrlichung Konſtantinopel und die Levante geplündert wurde: Unterdeſſen muß ich es, vielleicht zu meiner Schande, bekennen, daß ſie auf mich keinen Eindruck

gemacht haben. Entweder iſt meine, oder die Geſchmakloſigkeit des Gebäudes ſchuld daran. Ich will andern weder meine Empfindung, noch meine Vorſtellung aufdringen; aber die alte unfreundliche Bauart, die gothiſche Spizung der obern Bogen; die kleinen abgeſchmakten Thürmchen, in der ächten mauriſchen Bauart, ſelbſt die Uiberladung mit ſo vielen, meiſt kleinlichen Säulen, deren viele hinter den andern verſtekt ſind, noch mehrere der hohen Stellung wegen kaum ins Auge fallen, mögen mich hierüber entſchuldigen.

Von den Statuen, welche auf den Spizen der oberen Bogen angebracht ſind, ſtellt die mittlere den h. Markus vor: In den ſechs gothiſchen Thürmchen die nach einer beſſeren Bauart Nichen ſeyn würden, zeigen ſich die vier Evangeliſten, der verkündende Engel, und Maria, wie ſie die Bothſchaft erhält. Ich kann ihnen davon nichts weiter ſagen, als daß ſie von Marmor, ſo viel ſichs ausnehmen läßt, ſehr mittelmäſſig gearbeitet ſind. Mehr Achtung verdienen die vier Pferde unter dem mittleren Bogen, wäre es auch nur des Alterthums wegen, aus dem ſich die metallenen Werke, zumal von einer beträchtlichen Größe, nur ſehr wenig erhalten haben. Ob ſie aus Bronze, wie einige wollen, oder aus Kupfer, wie andere behaupten, gegoſſen ſeyn, konnte ich nicht unterſuchen: Liebhaber der Kunſt werden ſich aus dem einen nicht mehr als aus dem andern erbauen: Winkelmann, der

an

an an einem Orte ſagt, daß ſie von Erze wären *, ſagt an einem anderen, daß ſie aus Kupfer ſind und vergoldet waren **; man wird ſich alſo hieraus erklären, daß er unter dem Erze keine Bronze verſtanden habe. Anton Maria Zanetti in ſeiner prächtigen Ausgabe von den antiken Statuen, die in dem Vorſale der Bibliothek von S. Marco, und anderswo in Venedig zu ſehen ſind, ſagt es ganz zuverſichtlich, daß ſie aus Kupfer, nicht aus Erze ſind, weil jenes zur Vergoldung geſchickter iſt ***. Ich dächte, wir dürften ihm hierinn auf ſein Wort glauben, weil er Gelegenheit hatte, eine Wahrheit dieſer Art mit Verläſſlichkeit zu erheben.

Die Venezianer im Jahre 1206, nachdem ſie mit den Franzoſen Konſtantinopel erobert hatten, nahmen dieſelben von dem Zirkus, wo ſie aufgeſtellt waren, ab, und brachten ſie nach Venedig. So kamen dieſe Pferde wieder nach Italien, woraus ſie Konſtantin der groſſe, als er ſeinen Siz nach Biſanz verlegte, ſamt dem Sonnenwagen geführet hat, welcher über ſeinem Trumphbogen in Rom, heute noch unter dem Namen Coliseum bekannt, geſtanden hatte. Erizzo in ſeinen Unterſuchungen über Medaglien will dieſelben

Pfer-

---

* Winkelmann Geſch. der Kunſt Wienerausgabe S. 694.
** S. 545.
*** Ant. Mar. Zanetti, delle antiche ſtatue greche e Romane, che nell' antiſala della Libreria di ſan Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia ſi trovano.

Pferde auf einer großen Medaglie des Nero, die deſſen Triumphbogen vorſtellt, gefunden haben: ſie ſollen daſelbſt denſelben Schritt, dieſelbe Bewegung, dieſelbe Stellung der Köpfe haben, und durchaus den Pferden über der Markuskirche ähnlich ſeyn. Andere geben vor, ſie hätten beinah auf alle Triumphbogen der Kaiſer wandern müſſen: ſchon Auguſt habe ſie auf den ſeinen geſetzt, darauf Nero, Domitian, Trajan und endlich Konſtantin der groſſe. Dieſem Vorgeben zufolge, müſten ſie mit dem übrigen Raube aus Griechenland nach Rom geſchaft worden ſeyn. Gilt aber die erſte Angabe, unb ſind ſie erſt zu Neros Zeiten erſchienen, ſo mögen ſie wol einem der damaligen Künſtler angehören. An wahrſcheinlichen Vermutungen fehlt es eben nicht. Nero liebte die Arbeiten aus Bronze ſehr, und die Kunſt zu gieſſen, welche ſchon beynah verloren war, lebte unter ihm wieder auf. Eine dunkle Stelle des Plinius * könnte die Vermuthung weiter fortrüken; da er einen Zenodor angiebt, der von Nero berufen, eine koloſſaliſche Statue gegoſſen, und in dieſer Gattung Arbeit ſich hervorgethan hat. Allein weil es uns, die Gewißheit der Angabe zu erheben, an geſchichtlichen Urkunden fehlt, wollen wir die Vermuthungen bey ihrem Werte laſſen. Wichtiger wäre es, wenn ſichs erweiſen lieſſe, was die Venezianer dafür halten, daß ſie ein Werk des großen Lyſippus ſind, von deſſen vielen Arbeiten wir nichts

mit

* Lib. XXXIV. Cap. VII.

mit Gewißheit angeben können. Daß die Arbeit ſchön iſt, gibt noch keinen Beweis für Lyſippen; denn wir können wol nicht zweifeln, daß es im Altertume mehr Künſtler gab, die ſich darauf verſtanden, Pferde zu bilden: wenn ſich die neuern Künſtler hierinn einen Vorzug beilegen, ſo kömmt ihnen die geringe Zahl übrig-geblibener Pferde, und die fehlerhafte Ergänzung an denſelben nicht wenig zu ſtatten. Man ſcheint aber hierüber zu vergeſſen, das es Künſtlern, die die Kunſt der Zeichnung bis zu berufenen Meiſterſtücken gebracht haben, ſo bald ſie ernſtlich wollen, nicht fehlen kann, auch gute Pferde zu zeichnen; daß ſie aber wollten, dafür dürfte uns wol die Vollkommenheit ihrer übrigen Werke, und die ununterbrochene Gelegenheit, Statuen zu Pferde in großer Anzahl zu verfertigen, Bürge ſeyn.

Was die Schönheit dieſer Pferde belangt, ergeht es ihnen, wie demjenigen, worüber Markaurel ſizt; die Meinungen ſind getheilt; das leztere findet Wright überaus gut, Winkelmann hält den Kopf für ſehr vortreflich, und Keyßlern will weder der Kopf noch die Bewegung der Füſſe, noch das Verhältniß der Theile gefallen. Die Pferde über unſerer Kirche mögen ſich alſo zufrieden geben, daß ſie kein beſſeres Schickſal haben. Winkelmann ſezt ſie unter die ſchönſten des Altertums, und kennt auſſer den herkulaniſchen Seltenheiten, als gute Pferde der Alten, nur noch zwei auf dem Quirinal, und das obengenannte des Markaurel. Demungeachtet wird die ſymme-

triſche Stellung der vieren zu Venedig nicht jeder⸗mann gefallen, wenigſtens iſt ſie nicht wol in der Natur gegründet, und die Hebung beider vorderen Beine ſtimmt weder mit der Erfahrung noch mit den Geſe⸗zen mechaniſcher Bewegungen ein. Uibrigens will ich dieſe Unterſuchung Pferdekennern überlaſſen, zumal je⸗nen, welche ſich auf die Schönheit der zeltiſchen und epiriſchen verſtehen, wovon alle Künſtler vermuthlich ihre Muſter genommen haben. Der Guß, wiewol er in zweien Formen nach der Länge des Pferdes ge⸗ſchah, iſt doch nicht allerdings gelungen, daher mu⸗ſten manche mangelhafte Theile ausgefüllet, und die Ausfüllungen mit kupfernen Nägeln befeſtiget werden, wie ſichs auch aus dem Kupferſtiche bei Zanetti Tab. XLV erſähen läßt. Sie finden ſich vorzüglich am Hals, und am Bauche, wo der Guß mangelhaft ſcheint, zum Beweiſe, daß ſie nicht zur Ergänzung des Modelles, ſondern des Gußes angefügt ſind.

Nichts iſt ſonderbarer, als dieſe Werke der Kunſt die in jeder Rückſicht eine ganz andere Beſtimmung hatten, über dem Portale einer Kirche zu ſehen. Ei⸗nen ſeltſameren Plaz konnten ſie wohl nicht erhalten haben. Es ſcheint man habe für dieſe Kirche alles aufgebracht, was ſeltſam und Koſtbar iſt, ohne ſich der Bedeutung zu kümmern. Aus Konſtantinopel brach⸗te man ſie anfangs ins Arſenal von Venedig, wohin ſie auch beſſer taugen würden: aber die Gegend war zu unanſehnlich, und es wurde angetragen, die her⸗

zog⸗

zogliche Kirche, und den Markusplaz zu verzieren; daher zog man ſie aus dem Arſenale hervor; und ſtellte ſie ſo auf, daß wir izt in einer ordentlichen Reihe über der Gallerie die Pferde des Sonnenwagens, beſſer oben den Löwen, und ganz auf der Spize des Bogens den heiligen Markus ſehn. Die eigentliche Zeit dieſer Uiberſezung iſt nicht bekannt: aber in den Tagen des Petrarca war ſie bereits gemacht, denn in der Beſchreibung einer Feierlichkeit auf dem Markusplaze, ertheilte er dieſen Werken des Altertums groſſe Lobſprüche.

In demſelben Geſchmake, in welchem wir die Verzierungen von auſſen geſehen haben, iſt auch das innere der Kirche. Ich will ſie nicht erſt bey der gothiſchen, oder wenn ſie lieber wollen, griechiſchen Bauart verweilen. Man gibt vor, die Sophienkirche in Konſtantinopel nachgeahmt zu haben, gewiß eine geringe Empfehlung, wenn wir bedenken, daß ſich die Bauart in denſelben Zeiten nicht nach den Geſezen der Kunſt, ſondern nach der Kaprize vorgeblicher Bedeutungen gebildet hat.

Schon zu Anfange des neunten Jahrhunderts, als der Leib des heiligen Markus wegen der Einfälle der Sarazenen von Alexandria übertragen wurde, hat man angefangen, auf dieſem Plaze eine Kirche zu bauen. Aber ſie ſtand nicht länger, als hundert acht und vierzig Jahre, und brannte ab im Jahre 976. Bei ih-

rer Wiederherſtellung erhielt ſie zwar die heutige Form aber noch lange die Seltenheiten nicht. Erſt im eilften Jahrhundert brachte man die feinſten Marmor aus Athen und andern Orten der Levante, um die Kirche von auſſen, und von innen damit zu bedeken. Seit dieſer Zeit kamen immer neue Zuwächſe der Pracht. Säulen, Moſaiken, porphyrne Fußböden, Statuen, Malereien, Gold und Diamanten alles in Uiberfluß, aber weder angenehm fürs Auge, noch ſo angebracht, daß ſie wol geſehen werden. Der Hauptaltar hat vier Säulen von weißem Marmor, mit Bibelgeſchichten ausgelegt; das Basrelief vom Golde, mit Perlen beſezt, und mit Diamanten oder andern Edelſteinen, iſt ein Raub aus Konſtantinopel, wozu noch Venedig ſeine Zuſätze gemacht hatte. Die Tribune ruht auf neun Marmorſäulen, und ein anderer Altar hat zwei Säulen vom Serpentin, vier vom ſchönſten Alabaſter aus Orient, und einen Fußboden von Porphyr.

Nichts iſt wol verſchwendriſcher, als die moſaiſchen Arbeiten, womit alle Nichen, Bögen, Deken, Kuppeln in und auſſer der Kirche reichlich belegt ſind. Dieß macht die Kirche um ſo ärmer an Kunſt. Damit auch die Maſaiken ſelbſt weniger Wirkung haben, und überhaupt den Grundſäzen einer geſchmakloſen Verzierung getreu zu bleiben, ſind ſie auf Goldgrund getragen. Sie ſtellen meiſt Geſchichten aus der Bibel vor. Aus allen heben ſich die Arbeiten der Gebrüder Zuccati. Man macht viel Aufhebens von der Hochzeit

in

in Kana, von der Auffahrt Marien, und von den apokalyptiſchen Vorſtellungen; noch mehr von Salomons Gerichte, und von der Figur des heiligen Markus, wie er nach dem Himmel ſieht; ubi diligenter inspeneris: ſagt hier die Aufſchrift, artemque ac laborem Francisci et Valerii Zuccati venetorum fratrum agnoveris; tum demum judicato. MDXLV. aber ich mochte ſie betrachten, wie ich auch wollte, fand ich denn doch nur wenig: ſo die Aufmerkſamkeit des Kunſtkenners verdiente. Selbſt das mechaniſche Verdienſt ſteht tief unter den römiſchen Moſaiken: und was man etwa vorzüglich geſucht haben mag, der Kirche von einer Art müheſamer und koſtbarer Werke Pracht und Anſehen zu geben, hat der Mangel an Geſchmake, die Dunkelheit des Ortes, Uiberladung, und eine beinah gänzliche Verbannung der Harmonie ſo ziemlich vereitelt. Sollten Sie Belieben tragen, lieber Freund, über dieſe moſaiſchen Arbeiten ſich ausführlicher zu unterrichten, ſo weiſe ich ſie auf zwei Werke, das eine von Anton Maria Zanetti; della Pittura Veneziana, e delle opere publiche de' veneziani maeſtri, libri V. das andere La chiesa ducale di ſan Marco colle notizie di suo innalzamento, ſpiegazione de' Mosaici ed iſcrizioni &c.

Um ihnen jedoch einige beſtimmte Nachrichten von dieſen Moſaiken zu geben, muß iſt zuerſt erinnern, daß deren Wert gar ſrhr verſchieden iſt. Einige haben das Anſehn, als ob ſie aus dem neunten

Jahrhundert kämen: die Zeichnung iſt elend, und das mechaniſche Verdienſt ſtimmt damit überein. Kaum läſt ſichs ſagen, daß ſie kolorirt ſind: man ſieht ſchwarz und weis, etwas Gold mitunter, bisweilen auch andere Farben, immer ſo gereiht, daß die Figuren Erbarmen wecken. So erſcheinen ſie gröſtentheils in der Taufkapelle, in der Tribune der Kirche, rechts an den Wänden, und an der Decke derſelben. Aber andere haben ihr Verdienſt, ſie ſind wenigſtens Malereien ähnlich, deren Kolorirt matt oder abgeſtorben iſt. Unter den Bogen vor dem Eingang in die Kirche, unter der Vorhalle, und in den Lunetten der Kirche, welche beim Eintritte links zu ſehen ſind, zeigen ſie ſich, wenn nicht vollkommen, wenigſtens anſtändig.

Salomons Gericht in der Vorhalle zur linken, ſo ſehr es auch berufen iſt, wollte mir denn doch nicht gefallen: auſſer dem ſchadhaften Stande, worin es ſich dermal befindet, gibt es noch andere Urſachen, warum ich es unter dem Rufe fand, indem es zuſtehen das Glück hat. Die wichtigſte iſt, daß ich die Charaktere der Figuren, zumal der Vorzüglichſten, weder Salomons, noch der ächten Mutter empfehlen kann. Der Henker, welcher ſo eben bereit ſteht, das ſtreitige Kind entzwei zu hauen, ſpielt noch ſeine Rolle am beſten, und hat nur das einzige wider ſich, daß ich ihn gar nicht zu ſehen verlange. Uibrigens fand ich weder an den Gruppen der Figuren, noch an

den

den Stellungen derſelben, noch an dem Ausdruck, der hier vorzüglich herſchen ſoll, noch an der Architektur des Sales, was ein Kennerauge ſonderlich reitzen möchte.

In eben dieſer Vorhalle über dem Haupteingang in die Kirche ſchwebt der heilige Markus im Meßgewande gegen den Himmel auf. Die ſchwülſtige Aufſchrift, welche ich vor kurzem angeführt habe, mag ſich wol vornämlich auf die Emporhebung des Heiligen beziehen; denn ſie empfiehlt ſich von einer nicht gemeinen Leichtigkeit, wie deſſen Kopf von Ausdruck der Sehnſucht nach dem Himmel. Aber Charakter nud Gewand, deren wenigſtens das erſte gewis weſentlich iſt, ſtrafen den Lobredner des Schwulſtes.

Aus allen den vielen bibliſchen Vorſtellungen an der Auſſenſeite, in der Vorhalle, und in der Kirche ſelbſt, welche noch einige Aufmerkſamkeit verdienen, hebt ſich unſtreitig die Hochzeit in Kana. Eine kleine mäſſige Tafel, der Figuren nicht viel, aber artig gruppirt, und vortreflich geſtellt, mit einem Ausdruck welcher dem Künſtler Ehre machet, zeichnen dieß Gemälde aus. Man hat es im Angeſichte über dem Bogen, wie man ſich gegen die Kapelle ſtellt, welche von der Malerei des h. Lukas berühmt iſt. In der Gruppe, wo Maria von ihrem Sohne das Wunder vrrlangt; zeichnet ſich die Bittende mit einem ſchönen Kopfe, und mit einer liebvollen Empfindung aus.

Heiterkeit, Wolwollen, und ſelige Uiberzeugung von der Macht ihres Sohnes liegen in der ſchönen Seele. Vor der Tafel kniet eine weibliche Figur, vielleicht die Braut dieſer Scene, in einer Stellung, die Rafaels nicht unwürdig wäre. Die andere Gruppe bildet der Bräutigam am Ende der Tafel, einige Mädchen nebenher, und ganz auſſen ein Mann, der etwa dem Inhaber des Hauſes ähnlich ſieht. Er ſteht vorwerts gebükt, leicht, und aufmerkſam auf den Ausgang der Sache. Die Figuren ſind an ſich ſehr artig, und überdieß noch ſo bedeutend, ſo ſchön verteilt, ſo ſymmetriſch geſtellt, ſo voll Theilnehmung an der Handlung, daß man an dieſem Gemälde ein vorzügliches Verdienſt vor allen übrigen nicht leicht verkennen kann. Wenn ich die ſymmetriſche Stellung anrühme, ſchlieſſe ich hiemit den Kontraſt nicht aus. Ohne denſelben würde dieSymmetrie albern und geiſtlos ſeyn. Aber wenn man den Kontraſt zum Nachtheil der Symmetrie empfiehlt, ſo dünkt michs, ſey man nicht recht daran. Es verhält ſich hier die Sache, wie die Geiſtigkeit der Figuren zur weiſen Ruhe. Eins ſteht nicht gut ohne das andere; entweder ſinkt Kraft oder Grazie hin: aber der leztern haben die gröſten Künſtler vorzüglich gehuldiget; und die, welche die erſtere vor der leztern liebgewinnen, bauen ihren Ruhm auf Sande, reiſſen beim erſten Augenblick an ſich und laſſen das Herz in der Folge um ſo kälter, je mehr ſie der Wärme über ihre Schildereien zu verbreiten glaubten.

Wie

Wie die Kirche und die Vorhalle, ſo iſt auch die Sakriſtei mit Moſaiken überladen. Das ganze Gewölbe, bis herab auf die Lunetten hat einen ſchmuzigen Goldboden, mit moſaiſchen Bildchen und Verzierungen ausgelegt. Man kann ſich leicht vorſtellen, wie unangenehm die Wirkung ſeyn müſſe, zumal da das ſparſame Licht, und die Eiſengitter der wenigen Fenſter beym erſten Eintritt vielmehr einen Kerker als eine Sakriſtei anzukündigen ſcheinen. Ich würde mich in der gröſten Verlegenheit finden, wenn ſie darauf beſtehen wollten, daß ich ihnen von den Schildereien dieſer Wölbung Rechenſchaft gebe. Sie haben meines Wiſſens kein Verdienſt, als daß ſie Moſaiken ſind, keines von Seite der Zeichnung, keines von Seite des Kolorits. Es iſt dieſe venetianiſche Moſaik von der römiſchen in zwei weſentlichen Wirkungen unterſchieden, die eine, daß die Stücke, woraus ſie beſteht, ihrer Größe wegen die Zuſammenſezung viel zu ſehr wahrnehmen laſſen: die andere, das die Farben in Rückſicht auf Munterkeit, Stärke Abſtufung und Saftigkeit noch lange nicht an die Malerei reichen, insgemein zu weit abſtehen. Kömt nun noch eine rohe Zeichnung hinzu, wie ſie an dieſer Decke, und in der Kirche ſehr oft iſt, ſo läßt ſich gewiß nichts ſagen, als daß es Kaprize war, die Wände mit langwierigen, aber unangenehmen Produkten des menſchlichen Fleiſſes zu verunſtalten. Hievon verdienen die Werke der Gebrüder Zuccati, und ihrer Zeitgenoſſen eine Ausnahme. Ihre Arbeiten ſind

nicht nur in Anſehung der muſiviſchen Zuſammenſe⸗zung, ſondern auch in Rückſicht auf Zeichnung, Stel⸗lung, Ausdruck mit den übrigen rohen Produkten in keine Vergleichung zu bringen. So zeichnen ſich auch in dieſer Sakriſtei einzelne Figuren aus, womit die Lunetten des Gewölbes verziert ſind. Ihre Stellun⸗gen ſind edel, die Gewänder gut gelegt, und Ausdruk der Empfindung liegt in ihren Köpfen.

Was hier vorzüglich geſehen werden muß, ſind zwei Bildchen neben dem Eingang in die Sakriſtei, deren Geſchichte ich bei Gelegenheit eines dritten, ſo über dem Eingang in die Schazkammer zu ſehen iſt, näher entwikeln werde. Izt mag es genug ſeyn, mit kurzen erinnert zu haben: daß ſie von den beſten Künſtlern dieſer Art gleichſam um die Wette verfer⸗tiget wurden. Auf beiden wird Hieronymus, nach ei⸗nerlei Idee vorgeſtellt. Der Heilige kniet an einer Fel⸗ſenwand, den gewichtigen Stein in der Rechten, um ſich damit reumütig vor die Bruſt zu ſchlagen. Von oben herab ſtralt himliſches Licht, und eine freundliche Ausſicht mildert das ernſte der Scene. Das Kolorit hat nur ſehr wenig Kraft, oder Schmuz, und viel⸗jähriger Staub birgt ſie dem Auge. Man kann der Stellung und dem Ausdruk des heftigen Affektes ihr Verdienſt nicht abſprechen: an dem einen, welcher zur Rechten hängt, dünkt er mich übertrieben: Sein Kinn ſtemmt ſich gewaltig vor, und der Bart, wie am Neptun auf der bekannten Gemme, aber nicht aus

glei⸗

gleicher Urſache, an die Bruſt gelegt, giebt dem Heiligen, zumal da es den Haaren an Feinheit fehlt, ein ſonderbares Anſehn.

Marmor iſt in dieſer Kirche gewiß nicht geſparet worden: auſſerdem daß die Wände von auſſen und von innen mit feinen Marmorarten gedekt ſind, hat der Fußboden ſeine eigene Art Verzierung. Er iſt mit kleinen Steinen belegt, die auf eine muſiviſche Art, allerlei Blumen und Thiere vorſtellen: Allein Werke dieſer Art, gleichwie ihr Verdienſt durchaus mechaniſch iſt, ſo fodern ſie den Kunſtkenner, welcher nach dem Weſen verlangt, zu Unterſuchungen nicht auf. Was in Rückſicht der Kunſt verdient bemerkt zu werden, ſind die Werke des vortreflichen Sanſovin. Auſſer der Thüre des Tabernackels aus Bronze, wovon ſich nicht viel abſehen läſt, hat er eine größere in erhabener Arbeit verfertiget: Sie iſt gleichfalls aus Bronze, und führt in die Sakriſtei. Die Vorſtellung iſt aus der Leidensgeſchichte des Heilandes; ſeine Grablegung und ſeine Auferſtehung, mit den Abbildungen der Evangeliſten und Propheten. Sanſovin vergaß ſein eigen Porträt nicht, und verewigte hier auf gleiche Weiſe ſeine vertrauten Freunde, den Dichter Aretin, und den großen Tizian. Es iſt gewiß eine vortrefliche Arbeit, viele Figuren bis halben Leib ganz von der Fläche abgelöſt, Stellungen, wie ſie nur auf Malereien vorkommen mögen, und Ausdruck der Empfindung in den Gebärden, und ſo weit ſichs im Dunkeln ausnehmen

läßt, auch in den Köpfen der Figuren verraten eine Meiſterhand. Aber ſchäzbarer als dieß alles ſind mir die vier Evangeliſten und eben ſo viele Kirchenlehrer dieſes Künſtlers in der Gegend des Hauptaltares: Stellung, Zeichnung, Charakter der Figuren, und Ausdruck der Empfindung ſind vortreflich. Unter den vielen meiſt kleinen Statuen dieſer Kirche aus Bronze oder Marmor, ſind ſie unſtreitig die wichtigſten. Sie verzieren das Vorgeländer des Hauptaltars, und ſind aus Bronze, ſizend vorgeſtellt, nicht viel mehr, als etwa zwei Schuh hoch.

In der herzoglichen Kapelle finden ſich einige Malereien, wo man ſie am wenigſten ſuchen ſollte, auf den Thürflügeln der beiden Orgeln: an der einen, welche zur linken ſteht, haben zwei Künſtler, die uns wohl nicht bekannt ſind, Urban von Venedig, und Franz Tacconi aus Cremona, der eine die Geburt des Herrn, mit der Anbetung der Weiſen, der andere die Auferſtehung gemalt. Sie mögen ſich dieſe Kunſtwerke leicht vorſtellen, wenn ſie ſich erinnern wollen, daß die genannten Künſtler im fünften Jahrhundert gelebt, und dieſe ihre Arbeit im Jahre 1490 aufgeſtellt haben. An der andern Orgel zeigen ſich vier Bildniße der heiligen Markus, Theodor, Franz und Hieronymus von der Hand des Bellino. Auſſer dieſen bemalten Thürflügeln hat die Kirche keine andern Schäze der Malerei. Denn das Bild der heiligen Jungfrau von Lucas eigener Hand gehört nicht mehr in die Epoche der neueren Kunſt, und

wür-

würde unter den alten Malereien des Herkulanums auch eine ſonderbare Figur machen. Ich ſuchte es lange vergebens die ganze Kirche durch, und fand es endlich an einem Seitenaltare; allein, ob es gleich mit vielen Lichtern umgeben war, ſah ich denn doch nichts, als ein kleines ſchwarzes Vierek in einer koſtbaren Einfaſſung. Die Venezianer geben ſich mit wenig zufrieden: griechiſche Schriftſteller erzählen, ihre Kaiſer hätten es mit ſich in ihren Kriegen herumgeführt; und dieß reicht ihnen zu, der Sage zu glauben, daß es etwas außerordentliches, ein Werk des h. Lucas ſeyn müſſe.

Die wichtigſten Seltenheiten hat der Doge Vitale Michele nach Venedig gebracht, im Jahre 1097. Sie ſind in der Taufkapelle zu ſehen, und werden von andächtigen Gläubigen fleißig beſucht. Zur einen Seite zeigt man zwei Steine aus dem Kerker Johannes des Täufers, worüber er enthauptet wurde, und wer an der Angabe zweifeln will, mag ſich mit den blutigen Tropfen überzeugen, welche ſich noch von Zeit zu Zeit hervordrängen. Zur andern Seite iſt abermal ein Stein, dem man das ſonderbare, ſo er hat, nicht abſehen kann: wer ſich aber bereden mag, das Chriſtus hierüber ſtand, als er den Tyriern predigte, wird ihn gewiß merkwürdig finden. Ueber demſelben ſteht ein Beweis, daß ſchon die erſten Chriſten marmorne Cathedern hatten: auf dieſer, welche hier zu ſehen iſt, ſaß der h. Marcus zu Aquileja, und hiemit iſt zugleich die Frage gelöſt, ob er je nach Aquileja gekom-

men ſey. Es wäre nicht artig, Beweiſe von dieſen Angaben fodern, und die Leichtgläubigen in ihrem ſüſſen Traume ſtören zu wollen. Genug, daß ſie um das älteſte Monument, ſo die Geſchichte ausweiſen konnte, um das Felſenſtück, woraus Moſes die Quelle geweckt hatte, unglücklicher Weiſe gebracht worden ſind: denn da ſie ferner keinen Grund, als eine ſehr ſpäte Aufſchrift hatten, die deutlich genug ſagt, daß Michael, und etwa noch ſeine Gemahlinn Irene über dieſem Marmor eine Quelle durch Kunſt leitete, wie ſie einſt Moſes durch fromme Gebete aus dem Felſen geweckt hatte, ſo gaben ſie ſich endlich mit der unkünſtlichen Erklärung zufrieden. Hätte man dieſe Aufſchrift nicht gemisdeutet, ſo würde man ſich wol die Mühe nicht genommen haben, einen ſo unbedeutenden Stein in die herzogliche Kirche zu verſezen.

Man hat Mühe, dieſe Seltenheiten in der Kapelle zu finden. Die Steine aus Johannes Kerker ſind in die Wand eingelaſſen, und da dieſe allenthalben mit Marmortafeln gedekt iſt, waren Zeichen nöthig, die das ſonderbare von dem allgemeinen unterſcheiden ſollen. Es iſt alſo über denſelben das Haupt des Heiligen aus Marmor angebracht, und beſſer oben in der Lunette der Wölbung die Geſchichte ſeiner Enthauptung in einer elenden Moſaikarbeit vorgeſtellt: die Steine ſelbſt unterſcheiden ſich durch viele Adern und Flecken die ihrer Röthe wegen geſchikt ſind, das Andenken einer blutigen Scene zu erneuern.

Der

Der Stein, worüber Chriſtus den Tyriern gepredigет hat, macht izt den Tiſch des Altares, und iſt nichts ſonſt, als ein gemeiner Stein. Man kann ſich nichts roheres denken, als die Verzierung dieſes Altares iſt. Mitten ſteht eine kleine Gruppe aus Marmor, Maria mit dem todten Sohne über ihrem Schooße, in einem Stile, der etwa des eilften Jarhunderts würdig iſt, zwei Engeln nebenher, noch etwas antiker. Tiefer zurük hebt ſich ein großes Kreuzbild aus Metall, und hinter demſelben ſteht die berühmte Katheder, worauf der heilige Markus in Aquileja geſeſſen hat. Sie iſt beinah im gleichen Geſchmake mit dem Throne des großen Karls in Aachen, nur daß man in Aquileja für die Lehne des Rükens beſſer bedacht war. Man ſieht alſo ein Stük Marmor, ziemlich hoch, oben etwas zugeſpizt, und zu einem Size hohl gemacht, enge, unanſehnlich, an den Seiten mit unförmlichen Figuren, Einſchnitten, und Verzierungen auf Art eines äuſſerſt rohen Basreliefs ausgelegt. Wenn wir Beweiſe nöthig hätten, daß wol über dieſem Stuhle kein Evangeliſt je ſizen konnte, ſo wäre dieſe Arbeit überzeugend genug: denn in den Zeiten des Nero war jeder Meiſel, ſelbſt an den Grenzen Italiens noch unfähig, ſo gar elend zu ſtemmen.

Zur linken des Kreuzganges geht man nach dem Schaze dieſer Kirche, der nicht nur ungemein reich an Gold, Perlen, und edlen Steinen iſt, ſondern auch hiſtoriſche Merkwürdigkeiten vorzeigt, die ungefähr

in dieſelbe Klaſſe gehören, wohin wir das Felſenſtük des Moſes und die Katheder ds heiligen Markus gezählt haben. Da wir aber in Anſehung der Kunſt hier kaum was zu ſuchen haben, ſo werde ich mich mit einer flüchtigen Anzeige begnügen. Wenigſtens glauben es die Venezianer, daß ſie einen Dorn von der Marterkrone, einen Nagel der Kreuzigung, und eine Trümmer der Säule haben, woran Chriſtus zur Geiſelung gebunden war. Uiberdieß noch ein Stük vom Kleide der heiligen Jungfrau, einen Theil von der Hirnſchale Johannes des Täufers, und da ſie das Bildniß Marien von dem Pinſel des h. Lukas beſizen, ſo war nichts billiger, als daß ſie ſich auch um einem Theile des Armes, von welchem der Pinſel Kraft und Bewegung erhielt, beworben haben.

Den Juwelenſchaz zu vermehren, haben ſich, wie man vorgibt, die Groſſen der Erde um die Wette geſtritten, die Republik zu beſchenken. Ein ſehr großer Diamant mit einer goldenen Lilie ſoll ein Geſchenk Heinrichs III. Königs in Frankreich an den Doge Mocenigo ſeyn, als derſelbe nach dem Tode ſeines Bruders Karls IX., aus Pohlen, wo er König war, über Venedig nach ſeinem neuen Reiche ging im Jahre 1574. Zehn Rubinen, deren einer acht Unzen wiegt, hat Kaiſer Kantakuzeno ſchon im Jahre 1343 an die Republik verehrt. Ohne des Kardinals Grimani zu erwähnen, deſſen Geſchenk in einem großen Rubine beſtand, hat ſogar der König in Perſien Uſumcaſſan nicht unter-

laſ-

laſſen, ſeinen Beitrag zu liefern; dieſer beſtand in einer koſtbaren Ampulle. Zwei Diamanten in Ringe gefaßt vom Franz I Herzog in Florenz aus dem Hauſe Medici. Ein Hut und ein Degen aus päbſtlichen Händen, eine Menge Rubinen, Smaragde, Hyacinthen, Topaſſe, Chryſoliten von verſchiedenen Kaiſern aus Orient ſind gewiß ſchäzbare Geſchenke: aber einen koſtbaren Kelch, deſſen ſich der Patriarch von Konſtantinopel bediente, und zwei künſtliche Rauchgefäſſe aus der Sophienkirche haben ſich die Venezianer ſelbſt genommen, ohne erſt auf die Freigebigkeit der ſchenkenden zu warten. Uibrigens ſoll ſelbſt die herzogliche Krone ein Geſchenk ſeyn, und zwar, was ſich denn doch mit deren Koſtbarkeit nicht wol vergleichen läſt, von dem Nonenkloſter zu S. Zacharia. Es iſt dieſelbe Krone, oder wenn man will, der Herzoghut, womit die Dogen am Tage ihrer Vorſtellung gekrönet werden. Unter den vielen Perlen, Rubinen, und andern Edelſteinen, deren Wort über alle Schäzung ſeyn ſoll, ragt ein groſser Diamant hervor, der alle übrigen überwiegt, daß es alſo ſchwer läſt, ſolche Schäze einem Nonenkloſter zuzumuten, welches für ſein Geſchenk keinen Beweis, als eine alte Sage hat. Die übrigen vielen Kronen, welche hier noch aufbewahret werden, und deren eine in der Aufſchrift das Königreich Cypern, die andern das Königreich Candia nennt, ſind ihrer Koſtbarkeit ungeachtet, weiter nichts als eine traurige Erinnerung an den Verluſt, welchen die Republik in den lezten Jarhunderten erlitten hat.

Merkwürdiger, als alle die todten Schäze dieſer Art, würde Reiſenden ein altes Evangelium ſeyn, wenn es nicht ſo ganz verwüſtet wäre, daß ſich nicht einmal abſehen läſt, ob es griechiſch oder lateiniſch geſchrieben ſey. Es iſt folglich ſo viel als verloren. In Venedig gilt es für ein Manuſkript von der eigenen Hand des h. Markus, der es in Aquileja geſchrieben, oder gewiß hinterlaſſen haben ſoll. Da man aber außer Venedig verlangt, daß hiſtoriſche Zuſicherungen auch Grund haben ſollen, ſo kann es und für nichts ſonſt, als für ein ſehr altes Manuſkript gelten, was immer noch merkwürdig genug wäre, wenn es ſich auch nur hie und da leſen liesſe. Uibrigens beruht der ganze Grund auf den Nonen zu Aquileja, die bei der Uibergabe dieſes Geſchenkes verſichert haben, daß es das eigene Werk des heiligen Markus ſey. Ein anderes Manuſkript iſt nicht ſeines hohen Alters, ſondern der Malereien wegen berühmt. Es iſt ein Miſſal, und die ſchönen Miniaturgemälde ſind von der Hand des Clovio, den man als einen Schüler des Julio Romano kennt. Unter andern Vorſtellungen wird hier auch die Feierlichkeit geſchildert, mit welcher der Leib des heiligen Markus in den Sarg unter dem Hauptaltare dieſer Kirche gelegt worden iſt. Man möchte dieſe Schilderei gerne als eine Urkunde gelten laſſen. Da ſich aber dieſe Einſenkung nach Dandols Chronik im Jahre 1094 zugetragen haben ſoll, und die Miniaturmalerei um einige Jahrhunderte jünger iſt, ſo beweiſt dieſe Urkunde gar nichts. Uibrigens möchte ſich der Zweifel

nicht

nicht ſowol um dieſe Epoche drehen, als um die viel kritiſchere, der Uibertragung von Alexandrien, und der Authentizität des Alexandriniſchen Zeugnißes, was denn alles auf Sage beruht.

Außer dem Zimmer, worinn alle dieſe Schäze aufbewahret werden, ſieht man ein Moſaikbild, ſo den heiligen Hieronymus vorſtellt: wir haben deren ſchon zwei in der Sakriſtei dieſer Kirche geſehen: ſie ſind nebſt noch einem vierten um die Wette verfertiget worden. Es waren zu derſelben Zeit in Venedig vier vortrefliche Arbeiter in Moſaik, welche einander den Vorzug ſtreitig machten, Roſſeti oder Dominik Bianchini, Anton Bianchini, Franz Zuccato, und Bartholome Bozza. Die Prokuratoren von S. Markus, um zu erfahren, welcher aus den vieren vorzüglicher arbeite, geriethen auf den Einfall, der heute noch bei Kunſtakademien, ob er gleich viel unbequemes hat, für Verteilung der Prämien gilt, nämlich allen vieren denſelben Gegenſtand aufzutragen. Man wählte hiezu die Figur des heiligen Hieronymus. Zuccato trug den Preis davon, und erhielt die Ehre, daß ſein Werk vor dieſer Schazkammer aufgeſtellt wurde. Man ſagt, er theile ſie mit Tizian, der ihm die Zeichnung zu dieſer Figur gemacht haben ſoll. Zwei andere Werke wurden von eben dieſer Wette in der Sakriſtei der Markuskirche aufgeſtellt, und das vierte hat die Republik an den Herzog von Savoyen überlaſſen.

Nachdem ich alles das merkwürdige geſehen hatte, ſtellte ich mich abermal auf den Plaz hin, ſah wiederum die fünf Kuppeln, mit Blei gedekt, und in die From eines Kreuzes gereiht, ſah die fünf Thore aus Bronze vor mir, ſezte die fünf anderen, welche ſich dem Auge entzogen in der Einbildung hinzu, die ungeheuren Bogen vor mir, mit moſaiſchen Arbeiten geziert, unterſtüzt von unzählichen Säulen, die Statuen umher, den Löwen, das Sinnbild der Republik, die mutigen Roſſe des Sonnenwagens — und dachte — ſo viel mußte der Orient und der Occident liefern, um ein Geſchmakloſes Ganze zu geben.

Es war ſpät; demungeachtet wollte ich nicht wieder die öden Kanäle zurückmeſſen, dankte die Gondel ab, und ging auf feſtem Boden nach meiner Herberge. Ich kann Ihnen, lieber Freund, nicht deutlich genug erklären, wie finſter und unfreundlich mir die Stadt ſchien. Von dem offenen Platze kam ich ſogleich in eine enge Gaſſe, die ſich immer mehr ſchloß, und endlich ſo enge zuſammenzog, daß ich kaum allein des Raumes genug hatte.

IV.

IV.

Neapel den 15. Oktober 1788.

Wenn es erlaubt iſt, von der Dauer einer Republick auf ihre gute Verfaſſung zu ſchlieſſen, ſo kann man nicht läugnen, daß Venedig in gewiſſer Rückſicht allen Republiken zum Muſter dienen kann. Aber ſo ein Schluß darf wohl nicht ohne Beſchrenkung gewagt werden. Oft dauert ein ſchwächlicher Körper, und der daurende Stand eines Staates iſt von dem blühenden zu unterſcheiden. Die Dauer mag Venedig ſeiner Verfaſſung danken; aber es wird nicht unrecht daran ſeyn, wenn es in eben derſelben auch den Sturz von ſeiner Höhe ſucht. Ein Körper, aus unzählichen Gliedern zuſammengeſezt, ohne ein vorzügliches, ſo die Kraft hat, denſelben ihre Richtung zu geben, muß in ſeinen Bewegungen oft unzweckmäſſig, allemal langſam ſeyn. Verſäumte Zeitpunkte, einheimiſches Mißtrauen, lange Berathſchlagungen, vermißte Anſtalten, eine auſſer Haus nothwendige, daheim gefährliche Macht aus Grundſäzen geſchwächt, haben die Herrſchaft und die Handlung von Venedig gekränket. Eben das, was die Verfaſſung erhält, bringt oft den Wolſtand herab. Die Erhaltung ſezt Unveränderlichkeit voraus, und ſtrenge Wachbarkeit gegen Neuerungen; der Wolſtand will, daß manches

nach Zeit und Umſtänden abgeändert werde: was im eilften Jahrhunderte vortreflich war, iſt im ſiebenzehnten ſchädlich geworden: aber es blieb, weil ſich Niemand an Neuerungen wagen durfte. Niergend, ſelbſt Pohlen nicht ausgenommen, iſt die Fürſtenwürde ſo bedeutungslos, als in Venedig. Iſt einmahl der Doge mit vielen Weitläufigkeiten gewählt, hat er ſich öffentlich auf der Treppe des Palaſtes krönen laſſen, iſt er auf dem Markusplatze feierlich herumgetragen worden, und hat er ſein Geld unter das frohlockende Volk glücklich ausgeworfen, dann mag er bleiben, wo er will; er heißt Doge, hat den Vorſiz im Rathe und trägt einen Purpur: Das Purpurkleid iſt ſein Königreich; im Rathe iſt er kaum etwas mehr, als ein Senator; lebt übrigens wie gefangen, und iſt beinah das unterthänigſte Glied des ganzen Staates. Denn ſeit es der Rath gewagt hatte, den Doge Falieri, mitten auf dem kleinen Plaze, zwiſchen den zweien Säulen, wo alle Todesurtheile vollzogen werden, enthaupten zu laſſen, haben die Häupter der Republik mehr Unterwirfigkeit gegen dieſelbe, als der unbedeutende Gondolier, leben überaus eingezogen, fliehen allen Schatten von Vergrösſerungsplanen, hüllen ſich in den äuſſerlichen Glanz, ein, den man ihnen zugeſteht, und haben das angenehme Schickſal, bis an ihr ſeliges Ende ein Gegenſtand des Widerſpruchs zu bleiben, nicht weil ſie Macht haben, ſondern weil man fürchtet, daß ſie welche erhalten möchten. Der einzige Vorzug, welchen die Dogen in An-

ſehung

ſehung der Regierung zu haben ſcheinen, beſteht hierinn, daß ſie im Senate eine Sache vortragen können, ohne ſie vorher den ſechs Referenten des Staates, Savii genannt, an die ſich alle übrigen wenden müſſen vorgelegt zu haben. Aber auch dieſer Vorzug iſt nur ſcheinbar: denn eben dieſe Referenten können den Vorſchlag des Doge auf zweierlei Arten zurückſezen, indem ſie hindern, daß es zur Votirung kömmt, oder es auch nach geſchehener Votirung dahin bringen, daß eine neue Uiberlegung veranſtaltet wird. Wer alſo dieſer Staatsreferenten nicht gewiß iſt, läßt es wol bleiben, einen Vorſchlag zu thun.

Unterdeſſen hat man den Dogen für ihre lebenslängliche Gefangenſchaft, worinn ſie die Republik hält, äuſſerliche Pracht und Ehrenbezeigungen eingeſtanden, geſtaltet ihnen den Vorſiz in allen dreien Collegien, der Regierung, der Juſtiz, und der auswärtigen Geſchäfte, läßt wol auch das Geld auf ihren Namen prägen, und hat ihnen einen bequemen, herrlichen Palaſt aufgebaut, welcher denn doch nicht ſowol der Siz des Doge, als der Republick iſt. Gleichwie er dicht an der Markuskirche ſteht, ſo iſt er auch nach dieſer das ſehenswürdigſte in Venedig, einem Liebhaber der Kunſt wol noch viel ſchäzbarer, da ihn hier jeder Saal für das Gothiſche ſchadlos hält, womit er zuvor ſeine Erwartung getäuſcht fand.

Die Auſſenſeite dieſes Gebäudes, wie ſie von dem kleinen Plaze geſehen wird, iſt zwar ſo gothiſch, als die Markuskirche; das oberſte Theil ſieht einer alten Feſtung aus dem dreizehnten Jahrhunderte ähnlicher als einem Palaſte: unter dieſer Art von Ringmauer läuft eine Halle mit mauriſchen Säulen verziert, und in eben dieſem Geſchmacke, welcher den Venetianern der deutſche heißt, ſind ganz unten ſpize Bogen geſpannt: Ihre Wirkung aufs Auge iſt um ſo unfreundlicher, da die Fußgeſtelle der Säulen unter der Erde ſind; denn man hat den Uiberſchwemmungen von dieſer Seite des Meeres lieber durch Erhöhung des Bodens, als durch Ziehung eines Dammes wehren wollen.

Allein ſo bald man in den geräumigen Vorhof, und über die herrliche Rieſentreppe in die ungeheuren Säle kömmt, würde man der gothiſchen Form gerne vergeſſen, wenn nicht eine ungewöhnliche Dunkelheit aller Orten das Andenken derſelben erneuerte. Ob es gleich dem groſſen Hofe, wohin man durch den Haupteingang zuerſt kömmt, an Symmetrie fehlt, wird man denn doch durch die beſſere Bauart des inneren Gebäudes, durch die majeſtätiſche Treppe, und vorzüglich durch einige Werke der alten und neuen Bildhauerkunſt ſchadlos gehalten. Die Reſte des Altertums ſoll man aus Athen und andern Städten Griechenlands hieher gebracht haben. Sie waren eigentlich ein Theil des berühmten Muſeums, ſo der Pro-

kurator von S. Marco Friedrich Contarini geſammelt hat. Die Statuen, nicht nur hier in dieſem Hofe, ſondern auch in dem öfentlichen Bücherſal, kommen als Geſchenk von ſeiner Hand. Eine Göttinn des Uiberfluſſes, iſt noch erträglich; aber eine Pallas, eine Fortuna, ſo wie eine andere weibliche Figur, und die Statue eines Barbaren verdienen keine Aufmerkſamkeit als etwa in Rückſicht auf Drapperie. Nur zwei zeichnen ſich alſo aus, die eine im Staatskleide, die andere mit dem Mantel der Philoſophen umgeben. Man gerieth auf den Einfall dieſe Märkaurel, weil er Kaiſer und Philoſoph war, jene Cicero zu nennen. Der Grund dieſer leztern Benennung liegt in der Rolle, welche die Figur in der Hand hält, und dem Schranke daneben, worinn Schriften aufbewahret wurden. Man ſchloß alſo, noch nicht ſo ganz richtig, es müſſe ein römiſcher Redner ſeyn: Nun ſoll Cicerons Statue über dem Eingang des Muſenſizes zu Athen geſtanden haben; es iſt alſo jedem, der es dafür annehmen will, warſcheinlich, daß dieß eben dieſelbe Statue ſey. Beide ſind fleiſſig gearbeitet; vorzüglich haben die Gewänder dem gelehrten Ferrari getaugt, in ſeiner Abhandlung über die Kleidertracht der Alten, den Zuſchnitt der Toga und des Palliums zu beſtimmen. Zwei neuere Statuen, von Anton Ricci einem alten Bildhauer aus Verona, ſind zu ſchlecht, als daß ſie in dieſem Hofe ſiehen ſollten. Sie ſtellen unſre Stammeltern vor. Ich erſchrak, als ich den Vater der Menſchen ſah; ohne Geleit-

ſchaft der Eva würde ich ihn für einen Orangutang gehalten haben: Man vermenge dieſen Anton nicht mit einen Andreas Ricci aus Padua, welchen man insgemein für den Meiſter dieſer Figuren ausgiebt: denn die Aufſchrift an dem Fußgeſtelle der Eva ſtellt den Veroneſer in den völligen Beſiz ſeines Rechtes zurük.

Um ſo merkwürdiger ſind zwei Statuen von Sanſovin. Sie ſind über der Treppe in koloſſaliſcher Größe aufgeſtellt. Daher ſoll dieſelbe den Namen einer Rieſentreppe erhalten haben. Wie das immer ſey, ſo ſind die Figuren in Anſehung der Stellung, Gebärde, und Stärke des Ausdrukes vortreflich. Sie ſtellen den Mars vor, und den Neptun, Symbole des Weges, worauf die Republik zu ihrer Größe kam. Mars iſt freier und natürlicher geſtellt, aber ſein Angeſicht aus der italieniſchen Natur, wovon die Mythologie ſo wenig als Polyklets Schule, wo der Grundſaz vom Ideale galt, gewuſt haben mag. Neptun hat viel ähnliches mit dem Moſes des Michael Angelo Buonarotti: er ſteht eben ſo ausgewunden da, ſeine Miene hat vielleicht noch mehr diſteres, und der lange Bart iſt beinah auf dieſelbe Art gekrümmt, und an den Buſen gedrükt. Für ſo einen Neptun wird kein Zuſeher beim erſten Anblik gewonnen. Der erzürnte Seegott auf der bekannten Gemme, wovon wol etwa Sanſovin dieſe Idee abgenommen hat, erſcheint ungezwungener, zürnt edler,

und

und behält noch deutliche Züge der Güte und Menſchenliebe.

Sobald man von dieſer Rieſentreppe auf die gedeckte Halle kömmt, zeigen ſich an der Wand die fürchterlichen Löwenköpfe mit ihren offenen Rachen, immer bereit, die Angaben niedriger Seelen, die für billigen Preis Vater und Bruder verraten, zum Beſten des Staates aufzunehmen. Es iſt Pflicht des Unterthans, den Staat vor Gefahren zu warnen. Aber eine Staatsinquiſition dieſer Art iſt gewiß eben ſo fürchterlich, als das heilige Blutgericht in Spanien. Demungeachtet bildet ſich Venedig ein, frei zu ſeyn, weil ſein Doge ohne Macht iſt, ein gewöhnliches Vorurteil in Ariſtokrazien: Seit dem Jahre 1792. als man dem Doge Gradenigo beinah alle Gewalt abgenommen hat, ſezte ſich eine gewiſſe Anzal Familien in den Beſiz der geſezgebenden Macht. Es waren etwa deren vierhundert; denn hundert andere ſind nur erſt ſpäter mit Vorſchieſſung vieles Geldes, vorzüglich zu den Türkenkriegen, zur Geſellſchaft der erſteren zugelaſſen worden. Was nun den wenigen beliebt, was ſie im groſſen Rathe beſchlieſſen, oder abändern wollen, müſſen ſich die zwei Millionen, woraus der Staat von Venedig beſteht, ohne Widerrede gefallen laſſen. Nichts wird ſo gerne, als der Begrif von Freiheit verkennt. Alles will frei ſeyn, und alles iſt gebunden, im eigentlichen Verſtande ſelbſt die ſtolzen Ariſtokraten. Oft wollen ſie nicht, was be-

ſchloſſen wird; aber drei Centurien befehlens, und die zwei übrigen müſſen gehorchen. So ſind doch gewiß die befehlenden frei? — Ich denke nein; ſie warens, als ſie ihre Stimme gaben, nun ſind ſie es nicht mehr. Man nehme an, dreihundert haben die Mehrheit gemacht; ſo iſt es allerdings Ehre genug zu zugeben, daß ein volles Drittel aus eigener Einſicht und Uiberzeugung geſtimmet hat; die zwei übrigen haben ihre Stimmen blendenden Vorſtellungen, einem Oheim, oder dem weiſen Nachbar, oder ihrer Schwachheit gegeben. Wenn ſie nun wiederkehren, die Sache mit eigenen Augen ſehn, in der Ausübung fühlen, wie nachtheilig ſie wider ſich ſelbſt geſtimmet haben, und nach der Erfahrung denken, daß ſie izt ganz anders ſtimmen würden — ſo müſſen ſie ſich dennoch dem gemachten Schluße fügen, oder gewärtig ſeyn, durch Zwangsmittel dazu verhalten zu werden: der Gedanke, frei geweſen zu ſeyn, täuſcht; und man beredet ſich gerne noch zu beſizen, was man gezwungen war, abzugeben. Des Ariſtokraten Freiheit beſteht alſo in wenig Augenbliken: die übrige Zeit ſeines Lebens iſt er ſo feſt gebunden, als die anderen Stände des Staates. Uibrigens mag man es den Edlen von Venedig zu gut halten, wenn ſie ſich etwas auf den Anteil einbilden, welchen ſie an der Gebung des Geſezes genommen haben. Aber wenn die zwei Millionen ſich frei dünken, weil ſie ſechshunderten gehorchen, und auf zwei andere Millionen, die einem gehorchen, mit Verachtung herabſehen, dann wird es allerdings lächerlich.

In

In England, wo acht Millionen ihre fünfhundert Repräſentanten ſelbſt wählen, hat dieſes Vorurteil wenigſtens einen Anſchein von Warheit. Aber im Grunde iſt kein anderer Unterſchied, als daß die Ariſtokrazie des Unterhauſes durch Wahl, jene von Venedig durch das Erbrecht beſteht. Wird ein Edler von Venedig geboren, ſo ſorget ſein Vater dafür, daß er ins goldene Buch eingetragen werde, und erhält hierüber einen Beglaubigungsſchein: ſo bald nun der Junker ſeine Volljährigkeit erreicht hat, nimmt er ohne Widerrede Siz im groſſen Rathe. Es beſteht alſo der Souvrän in Venedig aus keiner feſtgeſetzten Zal: Er wächſt an, und nimmt ab nach dem Zufalle der Zeugung und der Sterblichkeit.

Eine andere Freiheit gilt in Venedig, die aller Orten Statt haben kann, es mag einer herrſchen oder tauſende, nämlich, daß die Regierung in keines Privaten häusliche Geſchäfte eindringt, und die Einwohner der Stadt in gewiſſen Lieblingsneigungen nicht ſtört. Aber die uns bereden wollen, daß in den übrigen, und zwar in vorzüglichern Dingen die Einwohner dieſer Stadt ohne Zwang und Unterthänigkeit leben, meinen es nicht aufrichtig. Alle, die Gewerbe treiben, es mag auch ſeyn, worinn es wolle, oder ſonſt auf eine andere Art des Schuzes adelicher Häuſer bedürfen, ſind in einer Abhängigkeit, die man in Monarchien nicht kennt. Durch Jarhunderte, zumal nach dem Verfalle der Handlung, iſt ein groſſer Theil

des

des Adels verarmt. Die alten Perüqen, und die abgenüzten Rathskleider ſind ein lauter Beweis ihres veränderten Zuſtandes. Sie können denn doch nüzen, oder gewiß ſchaden, und trozen hiemit nicht ſelten auf die ſonderbarſte Weiſe, ſo daß ſich der Mann von Geſchäften manchmal, um größere Uibel zu verhüten, Erniedrigungen und Erpreſſungen unterwerfen mus, die er in keiner Monarchie vertragen würde. Handelsleute ſind am ſchlimmſten daran, wenn ihre Waaren einem Nobile zu gefallen das Glück haben: ſie können den Preis nicht tief genug herunterſtimmen, und dennoch müſſen ſie ſichs nicht ſelten gefallen laſſen, der Uiberſezung wegen die niedrigſten Vorwürfe anzuhören, zulezt ſich mit einem kleinen Stüke Geldes, nach Willkühr hingeworfen, zu begnügen, und ihrem allmögenden Gönner und Herrn für Erniedrigung und Ungerechtigkeit die tiefeſten Verbeugungen zu machen. Dagegen bleibt er ungeſtört in ſeinem Rechte, ſo oft ihms beliebt, über dem Markusplatz, und durch alle Gäſſchen der Stadt im Domino, und mit der Maske zu gehen, allein, oder in Geſellſchaft, wie er es für ſeine Abſichten füglicher hält.

So viel auch dieſe Freiheit, wenigſtens für den gröſſeren Theil der Einwohner, lokendes haben kann, ſo fürchterlich iſt im Gegenteil die Beſchrenkung von Seite desjenigen Tribunals, ſo für die Sicherheit des Staates, oder eigentlicher zureden, für die Fortdauer der izigen Verfaſſung, welche die oberſte Gewalt in

die

die Hände weniger Familien legt, zu wachen. Es iſt der Rath der Zehumänner, der alle Staatsverbrechen, wozu eben nicht viel gehört, unterſucht, und ſchleunig abſtraft, ohne dem groſsen Rathe, oder der Republik, oder dem Doge, oder ſonſt einem Menſchen hierüber Rechenſchaft zu geben, eine Gewalt die den blutigſten Misbräuchen das Thor vollends aufſchlieſst, und die Despotie feierlich auf den Thron ſezt. Von jeher hat man der Religionsinquiſition den Vorwurf gemacht, daſs ſie das Licht ſcheut, und durch ihr geheimes Betragen die heiligen Rechte der Menſchheit unterdrückt. Einer bürgerlichen Geſellſchaft kann nichts angelegener ſeyn, als die Publizität ihrer Blutgerichte: ſie iſt ein Dam, der blutige Kabalen, Tyranei und Ungerechtigkeit in ihrem Laufe aufhält, ſelbſt Tyrannen neigten ſich nur ſelten zu heimlichen Blutgerichten: um, was ſie ſind, nicht zu ſcheinen, waren ſie wenigſtens vorſichtig genug, ihren Ungerechtigkeiten eine Art von Publizität, und einen Anſtrich von richterlicher Unterſuchung zu geben. Wo ſänke zulezt das Menſchengeſchlecht hin, wenn es wenigen erlaubt wäre, Glieder der Geſellſchaft aufzufangen, zu peinigen, und zu würgen, ohne nur der übrigen Geſellſchaft hievon Nachricht zu geben, oder ihre Aufmerkſamkeit mit andern Gründen, als, ſo wollen wirs, abzufertigen!

Venedig hat ſich der ſogenannten heiligen Inquiſition wegen nicht zu beklagen; ihre Gewalt iſt ſehr

beſchrenkt. Um ſo grenzenloſer iſt jene der Staatsinquiſition. Die Zehnmänner wählen aus ihrem Mittel drei Inquiſitoren des Staates, denen alle Gewalt zu pflanzen und auszureiſſen in die Hände gegeben wird. Wenn man der Beiſpiele, daß ſie ihre Macht misbraucht hätten, nicht viel angeben kann, ſo rechtfertiget das noch lange die Verfaſſung nicht: heimliche Gerichte, die noch dazu von Eile und von Strenge berühmt ſind, bergen eher wol zehen Ungerechtigkeiten, bis eine nur halb aufgedekt wird. Die Furcht in kurzem ein Blutopfer des Staates zu werden, hält die wenigen zurück, welche der Wahrheit zeugen könnten, aber gewiß ſchlechten Dank für ihre Zeugenſchaft finden würden. Die fürchterlichen Löwenrachen, wovor ich mit Schaudern geſtanden habe, ſind eigentlich beſtimmt, dieſe Staatsinquiſition in ihrer Wirkſamkeit zu erhalten, und ſie ſollen ſchon manche Geheimniſſe aufgefangen haben, deren Entdekung nicht den zwei Millionen, woraus dieſe bürgerliche Geſellſchaft beſteht, ſondern den wenigen Familien, von welchen ſie beherrſcht werden, nüzlich war. Unterdeſſen iſt nicht zu läugnen, daß die Strenge der Staatsinquiſition, und manche glückliche Aufdekung geheimer Verſchwörungen die Ariſtokrazie von Venedig nun ſchon bis ans Ende des fünften Jahrhunderts bei ihrer Verfaſſung erhalten hat.

Genug, lieber Freund, wir verlaſſen dieſe Löbenrachen, um in die Säle des herzoglichen Palaſtes

ſtes, und zugleich, was Ihnen angenehmer ſeyn wird in die Galerie der vornehmſten Künſtler von Venedig einzutreten. Ich werde die meiſten Malereien anzeigen, ohne bei allen zu verweilen, weil ich fürchte bei der Widerkehre ähnlicher Vorſtellungen mit Widerholung derſelben Bemerkungen viel beſchwerlicher zu werden, als Sie es wol vertragen wollen. Man führte mich zuerſt in dem Saal des großen Rathes, wo jeder Edle von Venedig Siz und Stimme hat. Sie können aus der Zal, die hier zuſammenkömt, auf die Größe des Saales ſchlieſſen: er hat in die Länge 150, und in die Breite 74 Schuh, wodurch er Raumes genug gewinnt, auch über die Tauſend Stimmenden bequem aufzunehmen. Dieſe Verſamlung iſt der eigentliche Souverän von Venedig; ihr gehört die höchſte Gewalt an, ſie gibt alle Geſeze in Rükſicht auf die Form der Republik; bei ihr ſteht es, die heutige Verfaſſung aufrecht zu erhalten, oder abzuändern; von ihr hängt die Wahl aller Magiſtrate der Stadt ab, welche zu dem Rathskörper nicht gehören; ſie beſtimmt die Vorſteher der Städte, die der Republik unterthänig ſind; und die Stelle des Großkanzlers, die einzige erhabene Würde, wozu ein nicht Adelicher gelangen kann, wird von dieſer Verſamlung vergeben: mit einem Worte, in ihren Händen liegt die Gründung des Staates, nicht die Verwaltung, oder, was einerlei iſt, die geſezgebende Macht ohne die ausführende, die in verſchiedene Kollegien vertheilet iſt.

Der Doge hat hier den Vorſiz; aber ſein ganzes Vorrecht beſteht in einem königlichen Throne, worüber er, abgeſondert von den übrigen, zu ſizen kömt. Es iſt gewiß, daß ſowol die Größe dieſes Saales, als deſſen ganze Verzierung und Einrichtung mit den Parlamentsſälen von England in keine Vergleichung kömt. Man ſollte glauben, in London den Verſamlungsort einer kleinen Republik, in Venedig denjenigen eines mächtigen Reiches zu ſehen. Uibrigens beſteht hier die vorzüglichſte Zierde, in ſo weit ſie wenigſtens unſere Aufmerkſamkeit würdig iſt, in Malereien berühmter Künſtler aus der Schule von Venedig. Ein ungeheures Bild, ſo die ganze Breite der Wand über dem Throne des Doge dekt, von der Hand des Tintoret verdient Achtung. Man ſagt, es ſtelle die himliſche Glorie vor. Allerdings iſt unter einer ſolchen Anzahl von Figuren, als nötig war den großen Raum zu füllen, der Verwirrung ſo viel, daß es ſchwer läſt, den eigentlichen Gegenſtand dieſer Schilderei zu beſtimmen. Es ſoll die himliſche Glorie in drei Abtheilungen vorſtellen. Nimt man hier das Verdienſt des Pinſels und der Farben ab, ſo bleibt nichts übrig, als Gruppirung und Verteilung der Figuren, ſonderbare, künſtliche, manigfältige Stellungen, deren einige ſehr artig und leicht ſind, womit viel Leben ins Gemälde gebracht wird, und vielleicht noch hie und da charakteriſtiſche Vorſtellungen, deren Urbild der alltäglichen Natur abgenommen ward, um diejenigen zu befriedigen, die hierinn das Natürliche des Pinſels

zu finden glauben. Das gewöhnliche Loos ſolcher Schildereien iſt, daß nicht eine Figur auftritt, um derentwillen es der Mühe wert war, den Pinſel zuergreifen. Ihr Verdienſt beſteht alſo in Nebenſachen der Kunſt; die wol alle gut, nur das nicht ſind, was eigentlich Kunſt heiſt. Aus den vielen Figuren, die zumal in der mittlern Abteilung ſehr zalreich erſcheinen, hebt ſich nicht eine einzige, wenn wir etwa den unterſten Engel ausnehmen, deſſen Stirne mit Schatten gedekt iſt: Er hat Schönheit und Grazie. Auf den übrigen Geſichtern ſizt nur gar ſelten eine Seele, die ſich etwas über den gemeinen Naturſchlag erhübe. Selbſt die drei Hauptfiguren, gleichwie ſie immer ſteigen, ſo nehmen ſie an Reiz, den noch die unterſte hat, und am edleren Weſen ab.

Die übrigen Schildereien, wodurch die langen Wände des Saales, ſowol gegen den Hof des Palaſtes, als gegen die Inſel S. Georg gedekt werden, ſtellen Geſchichten der Republik aus einer Epoche auf, die, gleichwie ſie derſelben äuſſerſt gefährlich war, alſo durch die glüklichen Unternehmungen des Doge Ziani für Venedig vielleicht die glänzendſte geworden iſt. Friedrich Rotbarts Bemühungen, die Republik zu ſtürzen, wurden vereitelt. Die andere Epoche, unternehmender, aber vielleicht weniger glänzend, macht die Einnahme von Konſtantinopel aus. Die Begebenheiten mit Friedrich nehmen die rechte Wand ein, gegen den Hof des Palaſtes: Es ſind deren eilfe. Der

Doge Ziani und der Adel von Venedig erkennen Alexander III als den rechtmäßigen Pabſt an; von Karl Calliari. Um den Frieden des Kaiſers für dieſen Pabſt zu erhalten, faſſt der Rath den Entſchluß, Geſandte an Ihn abzuſchiken; von Gabriel Calliari. Alexander theilt dem Doge und dem Rathe weiße Kerzen aus, vermutlich zum Gegenſaz der ſchwarzen, die ein Zeichen des Kirchenbanns waren, womit Kaiſer Friedrich belegt wurde, weil er Alexanders Pabſttum nicht anerkennen wollte; von Leander da Ponte. Die Geſandten von Venedig tragen ihr Geſuch dem Kaiſer vor; von Jakob Tintoret. Der Doge Ziani beſteigt das Schif an dem kleinen Plaze, worauf dieſer Palaſt ſteht, und erhält den Degen vom Pabſt Alexander; eines der beſten Bilder dieſes Saales, zumal in Anſehung des Kolorirts; von Franz da Ponte dem Vater des vorigen, insgemein unter dem Namen Baſſano bekannt. Des Doge wirkliche Abfart mit der Flotte, über dem Fenſter, von Paul Fiamingo. Ziani gewinnt die Seeſchlacht am Vorgebirg von Iſtrien, und nimt den kaiſerlichen Prinzen gefangen; von Dominik Tintoret. Der Doge bringt den gefangenen Prinzen vor dem Pabſten, und erhält von demſelben den bekannten Vermählungsring mit der ewigen Braut aller Dogen, dem adriatiſchen Meere; über einer Thüre von Andrea Vicentino. Um Friedensunterhandlungen zu eröfnen ſchikt der Pabſt den gefangenen Prinzen an den Kaiſer zurük; von Jakob Palma. Friedrichs Erniedrigung vor Alexandern, vermut-

mutlich eine Fabel, die weder den Charakter dieſes Kaiſers, noch deſſen damaligen Umſtänden angemeſſen iſt; dennoch aber auch zu Rom im Vatikan vorgeſtellt wurde, wo ſie zur Ehre der Päbſte vorzüglich getilgt werden ſollte; von Friedrich Zucheri. Uiber einer andern Thüre kömmt der Kaiſer, der Pabſt, und der Doge in Ankona zuſammen; von Hieronymus Gambarato.

Die Schildereien aus der andern glänzenden Epoche der Geſchichte Venedigs füllen die Wand zur linken des Thrones, welche die Ausſicht nach der See, und nach der Inſel S. Georgen gibt. Sie beziehen ſich alle auf die zweifache Einahme von Konſtantinopel. Die eine geſchah bei Gelegenheit, als der Kaiſer Iſak Angelus Comnenus ermordet wurde, und der Sohn des Unglücklichen Alexius Angelus die Republik um Hilfe bat. Die andere, als der Tyran Alexius Ducas den rechtmäſſigen Erben des kaiſerlichen Thrones den jungen Alexius ermorden ließ. Es ſind hierüber ſieben Gemälde. Zuerſt ſchwört der Adel von Venedig, Konſtantinopel und Zara zu erobern, von Andrea Vicentino. Die Belägerung von Zara ſelbſt; von ebendemſelben. Die Uibergabe der Einwohner, welche den Belägerern die Schlüſſel der Stadt bringen; von dem Sohne des Jakob Tintoret. Alexius bittet die Republik um Hilfe für ſich, und um Rache für ſeinen ermordeten Vater; gleichfalls von Andrea Vicentino. Konſtantinopel wird zum erſtenmale

erobert; von Jakob Palma. Konſtantinopel zum zweitenmale erobert wider den Tyrannen Alexius Ducas; von Dominik Tintoret. Balduin wird in Conſtantinopel zum griechiſchen Kaiſer gekrönt; von Baſſano oder Franz da Ponte, zwiſchen zweien Fenſtern hat Paul Veroneſe die Wiederkehre des Doge Contarini geſchildert, nachdem er über Genua geſiegt hatte: eine Epoche, die für Venedig ſo merkwürdig war, daß ſie der Schilderien wol mehr, als eine verdienet hat.

Vergeben Sie mirs, lieber Freund, daß ich Ihnen hier ein eitel Verzeichniß dieſer Schildereien hergeſezet habe. Ich that es, um meine Bemerkungen, die, im Grunde einerlei, bei jeglicher derſelben wiederholt werden muſten, im Ganzen zu geben. In dieſer Abſicht werde ich wol auch die Dekenſtüke noch beiſezen, damit wir alsdann alle die hiſtoriſchen Gemälde dieſes Saales mit einem Male überſehen können. Die Deke hat drei Reihen von Schildereien, wovon die mittlere allegoriſch, die beiden anderen hiſtoriſch ſind. Ich weis Ihnen die eigentliche Urſache nicht anzugeben; aber es dünkt mich gewiß, daß die allegoriſchen Gemälde vorzüglicher ausgefallen ſind. Es gibt deren nur drei, worunter das mittlere ſich wol durch Größe, aber nicht eben durch Güte aushebt. Doge und Rath erhalten eine Krone von Oelzweigen, und übernehmen die Schlüſſel von den eroberten Städten; eine Vorſtellung der Herrſchaft zu Lande, die

noch

noch durch eine andere erhöhet wird: die Göttinn des Meeres von Adria in Geleitſchaft der Thetis und der Cybele, der Mutter des Waſſers und der Erde ſieht auf den Rath herab, und ſcheint ihm die Herrſchaft des Meeres und der Inſeln zu übergeben. Ich glaube, daß es von der Hand des Paul da Ponte kam. Allein von den Göttinnen bis zum Rathe herunter iſt keine Figur, womit ſich die Kunſt zu frieden giebt. Die beiden andern haben mehr Verdienſt, wenigſtens von Seite der Empfindung, und des Kolorites. Der Gegenſtand iſt beinah derſelbe: Venetia wird das eine Mal vom Siege, das andere vom Ruhme gekrönt. Jacob Palma ſezte ſeine Siegerinn auf den Thron, zu ihren Füſſen das Geſchnäbel einer Galere. Um ſie her liegen Sinnbilder der eroberten Städte, Gefangene, Siegeszeichen. Sie gewinnt ein edles Anſehen; aber das Charakteriſtiſche der Republik würde man vergeblich auf ihrem Angeſichte ſuchen, da allem Anſehen nach Jakob Palma nicht gedacht hat, daſſelbe vielmehr in ihre Züge, als in die äuſſerlichen Bilder des Sieges zu legen. Paul Veroneſe auf der andern Seite ließ ſichs gewiß nicht mehr angelegen ſeyn, wenn gleich ſeine Schilderei einer vom Ruhme gekrönten Venetia unter allen Gemälden dieſes Saales vorzüglich gerühmt wird. Seine Erfindung iſt reicher, ſein Pinſel kräftiger, und ſeine Figuren getreuer der friauliſchen Natur. Wäre die Venetia, wie ſie über Wolken ſchwebt, und aus den Händen des Ruhmes die Kron erhält, ſo edel, als ihre Stellung iſt, ſo erſtrek-

ſtrekte ſich der Vorzug dieſer Schildereien auf mehr noch, als auf Nebendinge. Ihr Geleit iſt anſehnlich: Die Fama, die Ehre, der Friede, der Uiberfluß verherrlichen ihren Triumph; ihre Krieger langen Trophäen herbei; uud mit Staunen ſehen nach ihr die Völker der Erde.

In der einen Seitenreihe nach dem Hofe hin hat eben dieſer Künſtler die Eroberung der Stadt Smirna gemalt; Franz Baſſano die Beſiegung eines Viskonti; Tintoret den Sieg auf dem Lago della Gardia; Franz Baſſano des Varbaro Unternehmungen, das iſt den Sieg über Mailand, und die Vertheidigung von Breſcia; Jakob Palma endlich die Eroberung von Cremona unter Bembos Anführung. In der andern Reihe, links vom Throne, hat Paul Veroneſe auch dem tapferen Scanderbeg die Ehre erwieſen, ſeine Vertheidigung der Stadt Scutari gegen die Türken zu ſchildern; Uibrigens hat Franz Baſſano die Verwüſtungen im Lande Ferrara, und einen Sieg wieder die Deutſchen; Tintoret zwei Siege, den einen über den Herzog von Ferrara, den andern über die Arragonier; und Jakob Palma die Eroberung der Stadt Padua geſchildert.

Es macht dem Rathe von Venedig, und den Künſtlern Ehre, den Saal ihrer vorzüglichſten Verſamlung mit Nationalgemälden behangen zu haben. So eine Beſtimmung hatten die Künſte bei ihrem Urſprun-

ge,

ge, und die weiſeſten Republiken Griechenlands haben ſich derſelben mit Vorteile bedient. Homers Epopeen, Pindars Siegeslieder, und viele kleinere Gedichte, wovon wir kaum noch die Namen wiſſen, was hatten ſie für eine andere Abſicht, als den Geiſt der Nazion auf eine Größe zu heben, die Griechenlands Völker in der Geſchichte unvergeſſlich macht? Frühzeitig traten auch die zeichnenden Künſte in die Fußtapfen der Dichtkunſt. Die Schlacht bei Mantinea, worinn nach dem Plinius etwas göttliches lag, die Herakliden vom Pamphilus, mit Oelzweigen in der Hand, wie ſie Schuz bei den Bürgern von Athen ſuchen, die Begebenheiten der Argonauten, des Theſeus, und anderer Helden Griechenlands, zumal vor dem unglücklichen Troja, die ſo oft dem Pinſel Vorwürfe gaben, ſind ein Beweis, daß die griechiſchen Künnſtler den Göttergeſchichten, welche ſchon für ſich mit der Geſchichte der Nazion ſo enge verflochten waren, auch noch die ſonderbare ihrer Helden beigeſellet haben. Wenn gleich hierinn noch nicht die einzige Beſtimmung der Kunſt liegt, ſo iſt es gewiß deren ein weſentlicher Theil. Der Staat würde allerdings wol daran ſeyn, wenn er bei Unterſtüzung der Künſte hierauf Rükſicht nehmen wollte. Unſere Gärten ſind voll mit unnüzen, meiſt auch elenden Götterfiguren, unſere Gallerien wimmeln von ſchlechten Religionsvorſtellungen, und kömmt einmal ein hiſtoriſches Gemälde in Vorſchlag, ſo iſt der erſte Gedanke nach dem alten Rom, nach Griechenland, nach

Egypten, nach Aſien, gleich als ob wir keine Geſchichte, keine Helden, keine Begebenheiten, keine Ahnen, kein Volk, kein Vaterland hätten. Oefentliche Paläſte, wo ſich die Nation, oder die gewählten aus der Nazion beratſchlagen, wo die wichtigſten Angelegenheiten der Regierung abgethan werden, wo Anſtrengung, Treue, Vaterlandsliebe das Wol des Staates zuſichern, ſind in Monarchien, wie in Republiken die eigentlichen Wonſize patriotiſcher Vorſtellungen, und Venedig verdient hierin Lob und Nachahmung, daß es die Begebenheiten aus ſeiner eigenen Geſchichte, im Palaſte der Republik aufgeſtellet hat.

Ob aber die Ausführung eben ſo der Nachahmung wert ſey, iſt eine andere, nicht unwichtige Frage. Es mus jedem Liebhaber und Kenner der Antiken ſogleich beim erſten Anblike auffallen, daß ſich hier Doge, Senatoren, Volk, und was nur auf dieſen Gemälden zu thun hat, im Kunſtloſen Gewande der Natur darſtellen: dieß mag bei vielen Wert haben, welchen es mehr um die Warheit der Porträte, als um die Veredlung der Natur, das iſt, um die weiſe Abſicht der Künſte zu thun iſt. Man unterſcheide Geſchichte und Kunſt. Hätte uns Homer Trojens Geſchichte, ſo wie ſie war, und die Helden der Griechen mit ihren eigenen Zügen, obſchon in den wolklingendſten Verſen beſchrieben, ſo dürften wir ihm Dank wiſſen, von der Warheit einer unbedeutenden Begebenheit völlig unterrichtet zu ſeyn, Er aber wäre

der

der Vater der Dichtkunſt nicht, und ſein Werk kein lehrendes Muſter für Nazionen und Jarhunderte; Achill ein gemeiner Held, Hektor ein wakerer Trojaner, und Ulyſſ ein Mann vom Verſtande, alles im Umfang der gemeinen Sphäre, ohne je ein Gegenſtand der Bewunderung, und Nacheiferung zu werden. Die Väter der Künſte wurden es dadurch, daß ſie zuerſt einſahen, wozu ſie taugen können. Die Geſchichte lehrt durch Warheit, die Kunſt durch Veredlung; jene gehört für den Verſtand, dieſe fürs Herz. Warheit liegt auch hier zum Grunde; allein über demſelben baut der Künſtler abſichtlich, vermeidet nur den Widerſpruch mit Warheit, und wirft übrigens ſeinen Helden alle die Reize mit freigebigen Händen zu, wovon er ſich die beſte Einwirkung auf das menſchliche Herz verſprechen kann. So wurde ein ſtarker knochichter Mann in den göttergleichen Herkules, ein Leichtſinniger Jüngling in den geprieſenen Jaſon, ein erfahrner kluger Feldherr in den weltberühmten Ulyſſ, ein feuriger Prinz in ein Wunder von Tapferkeit umgeſchafen. In ſpätern Zeiten, wenn man gleich keine feurigen Drachen, keine dreileibigen Rieſen, keine zaubernden Zirzen, keine Minotauren, keine Wage des Schikſals, keine Gürtel der Venus, keine Kriegsrüſtung aus Vulkans Schmiede, keine trojaniſchen Pferde mehr zu Hilfe nahm, blieb doch der Grundſaz von Veredlung und Verfeinerung, um ſo nüzlicher, je anwendbarer dem bildenden Künſtler. Dieſer fand ſich gar bald in der Nothwendigkeit, die ganze

Kraft

Kraft ſeiner Vorſtellung auf Charakteriſtiſche Phyſiognomik einzuſchrenken. Von dem allen, was Homer that, blieb ihm nichts übrig, als den Charakter und die augenblikliche Empfindung eines Helden zu zeigen, und indeß der Dichter nachdrükliche Reden, allerlei Unternehmungen, Anſchläge, Hinderniſſe, und deren kraftvolle Beſiegung zu Hilfe nahm, die Geiſteskraft ſeines Helden ſichtbar zu machen, konnte der Künſtler von dem allen nichts gebrauchen, und ſah keinen andern Weg vor ſich, als Charakter und Empfindung durch Proportion, Stellung, Gebärde, Geſichtszüge zu zeichnen. Sein Grundſaz der Veredelung lief alſo auf die Verfeinerung phyſiognomiſcher Merkmale hinaus. Damit aber gab ſich die Schule von Venedig nicht ab: Ihre Sache war, Reichthum an Figure , eine gefällige Zuſammenſezung, und ein warhaftes Kolerit Helden und Volk treten in ungeſchminkter Natur auf: leicht entbehrt man der Malereien, und ſieht das Weſentliche noch etwas natürlicher, in Friaul, und auf dem Plaze von S. Marko.

Eine andere Bemerkung, die mit dieſer vollkommen zuſammenhängt, bezieht ſich auf die Wahl der Handlungen, wie ſie auf den meiſten Gemälden dieſes Saales zu ſehen ſind. Siege zur See und zu Lande, Einſtürzung feindlicher Thürme, Eroberungen wichtiger Städte ſind allerdings in der Geſchichte, und zur Erhaltung oder Vergrößerung der Staaten von gröſter Wichtigkeit, heben die Seele des Patrio-

ten,

ten, und geben der Nazion zu ähnlichen Unternehmungen, wenn es nöthig iſt, Kraft und Nahrung. Dieß iſt die ordentliche Wirkung der Geſchichte; allein die Kunſt hat eine andere Abſicht; ſie will gleich dem dramatiſchen Dichter moraliſchen Einfluß haben. Sophokles ſtellt uns nicht den Räthſellöſer, den Beſieger der Sphinx, den begünſtigten Thronwerber Athens, ſondern den unglüklichen Oedipus auf die Bühne; denn er will rühren, und mit aller Stärke der Kunſt auf das Herz der Zuhörer eindringen. Ich verwerfe darum die Schlachtengemälde nicht; ſie können manchmal ihre gute Wirknng haben, ob ſie gleich, ſo wie ſie gemeiniglich erſcheinen, aus Ziel der Kunſt nicht leiten können. Aber einen Saal mit Schlachten, Eroberungen, Verherrungen füllen, heißt von der Kunſt nicht die Wirkung der Kunſt, ſondern der Geſchichte verlangen. Was ſoll die Verbrennung der Thürme des Herzogs von Ferrara, oder die Heuwagenliſt bei der Einnahme von Padua? Eine rührende Scene bei irgend einer glänzenden Unternehmung, ausgehoben aus dem wilden Getümmel der Schlacht, würde dem Helden und dem Pinſel mehr Ehre machen, könnte kunſtmäſſiger ausgeführt werden, und dürfte nicht erſt die Frage nach der Beſtimmung ihres Daſeyns beantworten.

V.

Neapel den 24. Oktober 1788.

Wir haben noch im herzoglichen Palaſte der Merkwürdigkeiten genug, ohne uns nach dem übrigen Venedig umſehen zu dürfen. Ich ging alſo Tags darauf wieder dahin, und zwar gerade nach dem Saale der vier Thüren. Er iſt eigentlich nur ein Vorſaal, der nach dem Saale des Antikollegiums führt, und ſeinen Namen von vier merkwürdigen Thüren erhält, die Palladio angegeben, und Giulio del Moro meiſterhaft ausgeführet hat. Auſſer dieſen findet man hier einige gute Malereien, worunter der Glaube von Tizian die vorzüglichſte iſt. Ein groſses Kreuz in der Hand, ſchwebt er in Geſtalt eines gemeinen Mädchens, mitten auf der Schilderei. Vor ihr kniet der Doge Anton Grimani, ſteif, in gezwungener Stellung; wenn dieß ſein treues Ebenbild iſt, macht es ſeinem Charakter keine Ehre; Es blikt ein ſchwacher Geiſt hervor, ſeine Mine iſt ängſtlich, und ſeine Bruſt beklommen. Zur andern Seite ſteht der heilige Markus, welcher vermutlich zum Gegenſaz durch übertriebene Stärke, als Vorſteher der Republik, am Geiſtigen, was dem Doge fehlt, erſezen ſoll. Sein tiefes Auge, ſein Finſterer Blik, die wolkichte Stirne, und überhaupt die ſonderbaren Züge des Angeſichts würden im Walde den Wanderer beben machen, aber ſeine Stellung iſt edel. Soldaten

und

und Edle der Stadt zeigen ſich hinter dem Doge, der Natur getreu und vortreflich kolorirt. So kam das Bild aus der Hand des groſſen Tizian; aber ich glaube, es geſchah um der breiten Wand willen, daß Markus Tizian den Auftrag erhielt, das Gemälde ſeines Vaters zu vergröſſern. Vielleicht wäre es beſſer geweſen, ſo einen Auftrag, wenn die Wand doch gedekt ſeyn mußte, ſonſt Jemanden zu machen, der zwar nicht aus Tizians Familie, aber mit dem Pinſel deſſelben vertrauter war. Itzt ſticht das eine Kolorit mit den andern ſonderbar ab. Markus Tizian fügte links und rechts eine Figur an. So kömmt an der Seite des h. Markus ein Greis zu ſitzen, der aufmerkſam horcht, was er auf ſeine Rolle niederſchreiben ſoll; Er iſt ſchlecht kolorirt, hat aber eine gute Stellung, und die Aufmerkſamkeit des horchenden iſt vortreflich ausgedrükt. Zur andern Seite iſt das Gefolge des Doge mit einer Figur vermehret worden, die mich beſſer kolorirt, aber in einer gezwungenen Stellung dünkt.

Dieſem Gemälde gegenüber zeigt ſich gleichfalls eine groſſe Schilderei, welche den Einzug Heinrichs des dritten in Venedig vorſtellt. Die Venezianer ſchienen mit dem Betragen dieſes Königs äuſſerſt zufrieden. Schon, ſobald man über die Rieſentreppe geſtiegen iſt, liſt man in der gedekten Halle eine weitläufige Aufſchrift mit rothen Buchſtaben auf Goldgrunde, daß er im Jahre 1574. um nach Karls de. neunten, ſeines

Bru-

Bruders Tode den Thron von Frankreich zu beſteigen, Pohle verlaſſen habe, und durch Venedig gezogen ſey. Er nahm vom Senate den Titel eines Edlen von Venedig an, und ließ ſeinen Namen ins goldene Buch eintragen. Eine Schmeichelei, welche den Venezianern dieſen Einzug eines mächtigen Königes immer merkwürdig machen wird: wenigſtens haben ſie es nicht unterlaſſen, bei allen Gelegenheiten groß zu thun, und die Größe eines Edlen von Venedig damit zu belegen. Die Schilderung des feierlichen Einzuges kömmt aus der Hand des Andreas Vicenzino. Die Menge ſehr kleiner Figuren macht keine gute Wirkung; aber Gruppirung und Kolorit beſtimmen das Verdienſt des Gemäldes.

Auſſer einem Bilde von Contarini, ſo einen Doge auf ſeinen Knien vor Marien zeigt, eine gewöhnliche Vorſtellung, die man hier oft genug zu ſehen erhält, ſind nur noch drei Dekenſtüke merkwürdig, alle von der Hand des berühmten Tintoret. Das mittlere ſtellt Jupitern vor, wie er die edle Venetia ins Meer von Adria führt, ich denke, ihr die Herrſchaft deſſelben zu übergeben. Die Stellungen der beiden Figuren ſind gut, aber Jupiters Charakter ſucht man vergebens; er ſteht zu weit von dem Begrife der Alten ab. Die vergötterte Venetia ſieht gleichfalls nur ſehr menſchlich aus: aber ihre Schüchternheit iſt liebenswürdig, und wird entweder von der Furcht gezeugt, ſich ins ofene Meer zu wagen, oder was ihr

noch

noch rühmlicher wäre, von der Beſcheidenheit, der Herrſchaft des Meeres ſich anzumaſſen. Die vielen Gottheiten, wovon ſie begleitet wird, ſcheinen keine andere Abſicht zu haben, als die Gruppen völler zu machen. Das eine der zwei andern Dekenſtüke gibt eine Allegorie, die gleichfalls zur Verherrlichung Venedigs taugt. Juno macht der Venetia ein Geſchenk mit ihrem Pfauen, vermutlich ein Sinnbild auf die Schönheit der Stadt, welches aber gewiß nur auf einige Veduten von Ferne, und auf den Markusplaz paſſen kann. Außer den Stellungen der Göttinnen iſt hier nichts erbauliches. Juno und Venedig ſind zwei ſehr gemeine Figuren. Dagegen erſcheint die leztere auf dem dritten Dekenſtüke, wo ſie die Laſter mit Ketten zwingt, viel reizender. Wenn ihr Tintoret dieſe gefällige Bildung nicht durch ohngefär, ſondern aus Abſicht gab, ſo hat er allerdings philoſophiſch gehandelt. Die ſtrafende Gerechtigkeit ſoll dem Menſchengeſchlechte eben ſo liebenswürdig ſeyn, als die lohnende. Sie gründet ſich auf Wolwollen gegen die ganze Geſellſchaft, wenn gleich die heutigen Strafgeſetze nicht ſonderlich, und vielleicht die von Venedig am wenigſten auf dieſen Begrif paſſen. Das Kolorit dieſer beiden Gemälde iſt unter demjenigen des mittleren, und überhaupt machen ſie als Dekenſtüke keine ſonderbare Wirkung.

Bevor man noch in den Saal des Collegiums ſelbſt eintreten kann, kömmt man durch eine der vier

Thüren in den Saal des Antikollegiums. Es iſt nur ein mäſſiges Zimmer, aber voll von Malereien, die ſehr geſchäzt werden, weil ſie alle behangen ſind. Sie kamen aus den Händen Tintorets, Pauls von Verona, und Jakob Baſſans. Paul Veroneſe hat an der Deke die Stadt Venedig über dem Throne, und auf einem Wandgemälde die berühmte Entführung der Europa geſchildert. An beiden iſt das Kolorit vortreflich, zumal am lezteren. Aber hiemit ſind wir auch beinah am Ende. Die edle Venetia dünkte mich eine gemeine Friaulerinn, wenn gleich andere in ihrem Kopfe etwas Einnehmendes finden wollen. Europa empfiehlt ſich nicht mehr; ſie verdiente warlich nicht, entführt zu werden. Die dreifache Handlung, wie ſie noch dieſſeits auf dem Stiere ſizt, dem beſten Stüke dieſes Gemäldes, wie ſie dann über dem Meere ſchwebt, und jenſeits in Sicherheit iſt, würde man wol gerne vergeben, wenn ſich in dreien Handlungen wenigſtens nur eine Europa zeigte. Jakob Baſſan hat eine vortrefliche Landſchaft geliefert. Ein Landmann zieht von ſeinem Hofe ab. Eine Menge Figuren, belebt durch Handlung, in allerlei Stellungen geben dem Gemälde viel Reiz: wenn wir gleich an denſelben noch lange nicht Theokrits Hirten ſehn, ſo gebärden ſie ſich dennoch weit artiger, als die ländlichen Figuren des holländiſchen Pinſels Die übrigen Gemälde ſind von Tintorets Hand. Vulkan mit ſeinen Cyklopen in mächtiger Arbeit hat nur ſchwere Stellungen für ſich. Auf einer andern Schilderei

reicht

reicht Merkur den Grazien einen Apfel, vielleicht ſoll es derſelbe ſeyn, den der Fabel gemäß Ganymed gebracht hatte: Wem nakende Grazien behagen, wol geſtellt, und artig gezeichnet, der mag hier ſtehen bleiben; Geiſt und Charakter wird er über gemeine Natur nur wenig erhaben finden. Die Ariadne, wie ſie in Beiſeyn des Bachus mit Sternen gekrönt wird, blieb verhangen; denn nahebei ſchrieb ein wichtiger Mann, in einer groſſen Berüke, der nicht geſtört werden durfte. Auf einem moraliſchen Stüke reißt Pallas den Gott des Krieges aus den Händen der Wolluſt. Die Göttinn der Weisheit ſtellt ſich mitten zwiſchen beide, und verwehrt es dem Mars, nah an die Wolluſt zu treten. Dieſer Kriegesgott iſt nicht der Gradivus Roms, ſondern ein Held von Venedig in der Rüſtung des dreizehnten Jarhunderts, der Ritterepoche. Pallas hat der Reize nur wenig; aber die Wolluſt zum Glüke noch weniger: und ſo iſt der Heldengott gerettet.

Der Saal des Kollegiums, wohin wir nun kommen, iſt beſtimmt für Rathsherrn, welche größtenteils auswärtigen Geſchäften obliegen. Auch hier hat der Doge den Vorſiz und erſcheint mit ſeinen ſechs Räthen; dazu gehören ferner die Staatsreferenten vom groſſen Rathe, und die vom feſten Lande, dann die Häupter der Vierzigen, und noch einige andere, die zuſammen drei und zwanzig ausmachen. Sie ſind eigentlich ein Zweig des Senates, welcher ihnen

manchen Rechtsſtreit von Wichtigkeit überträgt: gewönlich aber werden hier die Berichte der Geſandten an auswärtigen Höfen, und die Dekrete abgeleſen, welche an den Senat gebracht werden müſſen. An der Malerei über dem Kamine von Paul Veroneſe läßt ſich nicht viel mehr erkennen. Uiber dem Throne kniet vor Chriſtus der berühmtr General Sebaſtian Veniero, auch von Paul Veroneſe. Von eben demſelben Künſtler iſt die Deke mit vielen Malereien verziert. Nebſt den ſittlichen Tugenden, erſcheinen hier Mars, Neptun, der Glaube, und die Stadt Venedig zwiſchen dem Frieden und der Gerechtigkeit. Ich fand, wie gewönlich auf Schildereien dieſes Künſtlers, auſſer dem ſchönen Pinſel, und etwa noch den lebhaften, und natürlichen Stellungen nichts merkwürdiges.

Im Saale der Pregadi verſammelt ſich der Senat, der eigentliche Regierer der Republik. Alle politiſchen Geſchäfte gehören ihm an; er erhebt Kriege, ſchließt Frieden, ſchreibt Abgaben aus, wählt die Geſandten an fremde Höfe, und vergiebt die vorzüglichſten Magiſtratſtellen, welche zum Körper des Senates gehören. Er beſteht aus hundert und zwanzig Gliedern; immer eine groſſe Zal für Geſchäfte, die oft ſchnell müſſen entſchieden, allemal ſehr geheim gehalten werden. Aber es iſt dennoch hiemit in mehr als einer Rükſicht den Uibeln vorgebeugt, welche allerdings unvermeidlich ſeyn würden, wenn dieſe Ge-

ſchäf-

ſchäfte vom groſſen Rathe, das iſt, von einem Körper, der aus Tauſenden beſteht, abgethan werden müßten. Ihr ſchwerer langſamer Gang, die Unſicherheit des Geheimniſſes, und die groſſe Menge der Stimmenden, die gewiß nicht alle Einſicht genug, aber dennoch eine volle Stimme hätten, würden der Republik in manchen Umſtänden tiefe Wunden ſchlagen. Dieſer Saal, worinn der Doge gleichfalls den Vorſiz, und ſeinen erhabenen Thron hat, iſt in der That herrlich, und mit vielen Malereien verziert; nur ſchade, daß ſie des ſparſamen Lichtes wegen nicht wol geſehen werden. Es iſt ſonderbar, in einer Waſſerſtadt, der weit umher kein Hügel entgegenſteht, zumal in einem Palaſte, deſſen Fenſter entweder nach einem geräumigen Hofe, oder wol gar nach der ofenen See gerichtet ſind, über Mangel des Lichtes Klagen zu erheben. Unterdeſſen ſind ſie allerdings gerecht, und nicht ohne Wichtigkeit für den Liebhaber der Kunſt, welcher ſo eben beſchäftiget iſt, Malereien zu unterſuchen, deren vorzüglicher Wert in der ſchönen Farbengebung beſteht. In Kirchen iſt die Urſache leicht zu erraten: die engen Gaſſen, die undurchſichtigen Gläſer, und die fenſterloſen Kapellen ſind erklärte Feinde des ſchönen Pinſels: aber in freiſtehenden Paläſten gelten dieſe Urſachen nicht; vielmehr glaube ich den Grund der Dunkelheit in der eigenen Bauart ſuchen zu müſſen, welche gleichwie ſie geſchikt iſt, der brennenden Sonne des Sommers nur wenig einzulaſſen, alſo auch des Lichtes nicht viel

 erlaubt;

erlaubt; eine Bauart, die durch ganz Italien gilt, aber den Wohnungen, zumal fürs Auge des Fremden, ein unfreundliches Anſehn giebt. So viel iſt gewiß, daß ſich in dieſem Saale die Malereien des Lichtes wegen nur ſehr ſchwer ausnehmen laſſen: es koſtet Anſtrengung der Augen, zumal an einem trüben Tage, auch nur das notwendigſte warzunehmen.

Uiber dem Eingange zeigt ſich eine groſſe Schilderei von Jakob Palma. In einer Glorie ſchwebt Chriſtus mitten auf Wolken; zur einen Seite ſeine heilige Mutter, zur andern den Schuzheiligen der Republik: das Schweben iſt ziemlich gut ausgedrükt; dagegen ſind die Charaktere nach dem Urbild der gemeinſten Natur, ganz unerträglich. An den beiden Eken des Gemäldes kniet ein Doge, vielleicht gute Porträte, aber gewiß ſchlechte Figuren, in Rükſicht auf Stellung ſowol, als auf Geſichtsbildung. Sie ſind begleitet, der eine vom h. Lorenz, der andere von h. Hieronymus, ſo wie mirs ſchien, den beſten Figuren dieſer Schilderei, wiewol ſie ſich über das Gemeine nur ſehr wenig erheben.

Dieſem Gemälde gegenüber, folglich über dem Throne, die Länge des Saales durch, erſcheint eine ähnliche Vorſtellung von Tintoret. Mitten auf derſelben zeigt ſich eine ſchöne Gruppe, der todte Heiland, von ſeinen Freunden unterſtüzt. Bei der Dunkelheit des Saales, und bei der Entfernung des Bildes, denn der Thron

iſt

iſt mit einem weiten Geländer umfaßt, war mirs unmöglich, die Geſichtszüge der Figuren zu unterſcheiden. An jeder Seite dieſer Schilderei kniet abermal ein Doge: der eine hat den h. Dominik zu ſeinem Begleiter, der andere deren drei. Viel verſprechen die Figuren aus der Dunkelheit nicht; aber das Kolorit, ſo viel es der Ort erlaubt, macht gute Wirkung. Unter dieſem großen Gemälde, zu den beiden Seiten des Thrones ſind zwei länglichte Bilder merkwürdig: ſie ſind auf Art eines Basreliefs von Jakob Baſſano vortreflich gemalt. Das eine ſtellt den patriotiſchen M. T. Cicero, das andere den Markaurel in Rathsverſamlungen vor: Beide als Basrelief betrachtet, machen vortrefliche Wirkung.

Die übrigen Malereien hangen an der Wand, welche dem Throne zur Rechten ſteht. Zuerſt zeigt der Doge Veniero der herrſchenden Venetia ihre tributbringenden Städte; Es würde ſchwer laſſen, dieſem Doge den großen Feldherrn, den er ſich erwieſen hat, abzuſehen. Er erſcheint ſpiz und gemein, und ſeine Stellung verrät nichts weniger als den Helden. Ein griechiſcher Pinſel, zur Zeit der Blüthe, würde uns einen Helden gegeben haben, deſſen Geiſt die Nachwelt bewundert hätte. Die neuere Kunſt ſchlägt andere Wege ein; ſie giebt Porträte. Dafür macht ſie auch ganz andere Eindrüke: man ſteht vor dem Bilde, und wundert ſich, daß ſo ein Geiſt in ſo einer Herberge Raum fand. Der Philoſoph macht

hiebei ſeine Bemerkungen, und lernet Behutſamkeit, wenn ihn die Luſt anwandelt, oder wenn es Umſtände nothwendig machen, von körperlichen Eigenſchaften auf die geiſtigen zu ſchlieſſen: aber das rechtfertiget noch den Künſtler nicht; der Vorwurf bleibt gerecht, daß er das Ziel ſeiner Kunſt verkannt, und ſich an deſſen Stelle dasjenige aufgeſtekt hat, ſo der Geſchichte eigen iſt. Wo das Ziel miskannt, verwechſelt wird, kann da die Arbeit des Pinſels gedeihen? Die Geſchichte ſchildert mir alle die Anſchläge, die Mittel, die Hinderniſſe, welche die großen Unternehmungen des Helden begleiten. Wir ſchlieſſen hieraus auf die Größe ſeines Geiſtes; und wenn ſie nun beifügt, daß ſein Körper ſchwächlich, unanſehnlich war, ſo zweifeln wir darum an der Ausdehnung ſeiner Seele nicht, ſondern ſchlieſſen nur, daß phyſiognomiſche Merkmale nicht untrüglich ſind. Allein das kann der Künſtler nicht; er zeigt uns nur die äuſſere Hülle des groſſen Mannes: in ihr, wie in einem Spiegel ſollen wir die Behändigkeit ſeiner Anſchläge, das Umfaſſende ſeiner Plane, die zweckmäßige Anwendung der Mittel, die ſtandhafte Zurükſchiebung der Hinderniße, kurz die Größe ſeiner Unternehmungen ſehen. Oder ſehen wirs da nicht, wo ſollen wir uns ſchadlos halten, da der Pinſel nichts, als Körper zeigen kann? Ich rede von Werken der Kunſt: Porträte bleiben denn doch in ihrem Werte, ſie haben vor ſich einerlei Ziel mit der Geſchichte, thun aber auch darum Verzicht auf den weſentlichen Theil der ſittlichen Kunſt, und gehö-

ren alſo in hiſtoriſche Schildereien eben ſo wenig, als Warheit ohne Veredlung in hiſtoriſche Gedichte. Die Göttinen auf dieſem Gemälde, an denen ſich wol die Kunſt in Porträten nicht üben konnte, ſind denn doch tief unter Idealen. Die Venetia ſizt hoch oben über einem Throne, und unterſcheidet ſich hiedurch von ihren zinsbaren Städten, die tief unten ſtehn. Es iſt gut, daß ſie dieſes Merkmal hat, denn an Hoheit und edlem Mut unterſcheidet ſie ſich nicht, verdiente vielmehr, in dieſer Rükſicht, denſelben die Herrſchaft zu überlaſſen: denn dieſe haben wenigſtens eine edle Stellung für ſich, wenn gleich ihre Geſichtsbildung nichts vorzügliches hat. Dieſes Gemälde, wie die zwei folgenden, iſt von Jakob Palma.

Abermal ein knieender Doge, die gewöhnliche Vorſtellung in Venedig, wie unterſtüzt von dem Schuzheiligen der Republik, welcher ihn an den Heiland anweiſt. Chriſtus ſchwebt über beiden etwas tiefer zurük. From genug; aber nicht ſehr heroiſch, und etwa die Stellung des heiligen Markus ausgenommen, alles nach der gemeinſten Natur. Die Religion auf dem Vorgrunde zur Linken, und zur Rechten die Tapferkeit, wie ſie eben auf einen überwundenen tritt, zeichnen ſich durch gute Stellungen aus. Im Hintergrunde umarmen ſich zwei Figuren, vielleicht Friede und Gerechtigkeit, und nebenher zeigt ſich ein Gebäude, welches die Hauptſtadt der Inſel Candia vorſtellen ſoll.

Ganz allegoriſch iſt das folgende Gemälde; eine ſtolze Vorſtellung von dem vereitelten Bündniße zu Cambray, ſo der Republik nichts geringers, als den gänzlichen Umſturz drohte. Venetia, mit dem Schwerte in der Hand, unterſtüzt ihren Doge Loredano. Der Mann hat wirklich Unterſtüzung nötig, denn er erſcheint äuſſerſt ſchwach: nur ſollte ſie ihm nicht von einen noch ſchwächeren Mädchen mit vollen blühenden Wangen, worauf weder Geiſt noch Kraft ſizt, gekommen ſeyn. Zum Glüke ſteht der Löwe vor ihr, im Begrife, Europen anzugreifen. Europa iſt nicht etwa eine edle Matrone, gleich einer Pallas, wie ſie es zu ſeyn verdiente, ſondern ein gemeiner Krieger, der noch zum Uiberfluß auf einem Stiere reitet. Wenn eine Allegorie in der Malerei zu viel ſagt, ſo kann ſie ſich des Vorwurfs nicht erwehren, den man einem groſſprechenden Geſchichtſchreiber, oder einem Bombaſtiſchen Dichter machen würde. Ein kleiner Staat dürfte über eine gewonnene Seeſchlacht ſo viel Aufhebens nicht machen. Dennoch ſtrengte Palma die Kraft Europens an, den verderbenden Streich abzuwenden, den ihm das rothwangige Mädchen zu machen bereit ſtand.

Eine andere Allegorie, auf die Seemacht Venedigs, enthält das mittlere Dekenſtuk dieſes Saales, von Tizians Hand. Himmel und Erde leihen ihre Gottheiten her, Venedig als Mutter, oder als Beherrſcherin des Meeres zu begleiten. Aber die Menge

ſcha-

ſchadet der Ordnung. Sie erſcheinen in dreien Reihen, theilen das Licht unter ſich, und machen des ſchönen Kolorirts ungeachtet, zumal in einem finſteren Saale, nur wenig Wirkung.

Von hier aus führt man die fremden in ein mäſſiges Nebenzimmer, ſo ſchon verſchiedenen Abänderungen unterlag. Einmal hieß es der Statuenſaal, weil da antike Bildniße von mehreren Kaiſern zu ſehen waren. Izt iſt es eine Kapelle; auch ſchon in dieſer Rükſicht abgeändert. Ehemals ſah man eine ſchöne Schilderei von Tizian, die Jünger in Emmays: Sie muſte wandern, ſeit man die Wände auf naſſen Kalk, und zwar ſo ziemlich ſchlecht bemalet hat. Was dieſe Kapelle noch merkwürdig macht, iſt Sanſovins Arbeit über dem Altare. Maria ſizt auf einem Stuhle und hat ihr heiliges Kind an der Seite: tiefer unten erſcheinen noch vier Kinder, die, wie mich dünkt, Engel vorſtellen. Das Angeſicht Marien hat nur wenig Reiz, um ſo mehr Ernſt und Nachſinnen, vielleicht zu viel, denn es gibt ihr ein finſteres Anſehn. Uibrigens ſizt ſie ſehr edel, und die Falten ſind ordentlich, nur etwas zu kleinlich gelegt.

Nicht ferne davon verſammeln ſich die zehenmänner zu ihrem Geſchäften. Sie werden von großen Rathe gewählt; aber ihren Verſamlungen wohnt auch der Doge mit ſeinen ſechs Räthen bei. Dieſes Gericht beſteht alſo eigentlich aus Sibenzehn. Alle wichtige

Ver-

Verbrechen gehören hieher; eine ſchleunige und ſtrenge Gerechtigkeit hat es berühmt oder fürchterlich gemacht, aber auch gezwungen, manche übereilte Urteile, als es wol ſchon zu ſpät war, nemlich nach deren Vollführung wieder zurückzunehmen. Sie wachen, daß kein falſches Geld gemünzet, vorzüglich aber, daß jeder Keim des Aufruhrs noch bei Zeiten erſtikt werde. Vormals nahmen ſie auch Theil an politiſchen Geſchäften, heute hat man für gut befunden, ſie gänzlich davon auszuſchlieſſen, gleichwie überhaupt ihre unmäſſige Gewalt etwas beſchrenkt worden iſt. Der Triumph des Doge Ziani über Kaiſer Friedrich von Leander Baſſan mit einem kräftigen Kolorite, die Anbetung der Weiſen von Anton Aliena und der Friedenſchluß zu Bologna, wo Kaiſer Karl V, und Pabſt Clemens VII zuſammen kammen, bedeken die Wände dieſes Saales ſind aber nur ſehr mittelmäſſig. Das lezte dieſer Gemälde iſt von Tizians Sohne, in der froſtigen Manier, welche von dem Pinſel des Vaters ſo weit abſteht. Unterdeſſen zeichnen ſich ſeine Köpfe ſo ſehr aus, daß es das Anſehen hat, Venedig ſey nicht ſein Ort, und des Vaters Schule dem Genie des Sohnes nicht angemeſſen geweſen. Ein Jahrhundert ſpäter würde er ſich vielleicht nach Guidos Muſtern vortreflich gebildet haben. Die drei Dekenſtüke dieſes Saales von Paul Veroneſe ſtellen Venedig mit den Attributen der Freiheit, die Juno, welche über die Stadt ihre Schäze ausſchüttet, und den donnernden Jupiter vor, wie er wider Verbrechen loszieht. Dieſes leztere, gleichwie

es der gegenwärtigen Verſammlung vorzüglich anpaßt, ſo unterſcheidet es ſich auch durch die Stärke des Ausdrukes, der zumal in den Figuren, welche die Laſter vorſtellen, an Karrikatur grenzt. Ein geflügelter Genius mit dem ofenen Buche ſteht nah am zürnenden Jupiter: er ſoll der Genius dieſer fürchterlichen Verſammlung, und ſein aufgeblättertes Buch das Criminalgeſez von Venedig ſeyn.

Noch ein Saal dieſes Palaſtes enthält der Malereien viel. Es iſt der Saal des Scrutiniums, wo der Senat, zur Zeit, als eben der groſſe Rath verſammelt iſt, die Wahl zu verſchiedenen Amtsſtellen vornimmt, um ſie alsdann vom groſſen Rathe genehm halten zu laſſen. Unter den eilf Gemälden, die man hier an den Wänden, und an der Deke ſieht, iſt viel mittelmäſſiges. Die meiſten ſtellen Schlachten und Eroberungen vor; als von Tintoret die Eroberung von Zara; von Anton Alliena die Eroberung der Stadt Tyrus; von Andrea Vicentino Pipins Belagerung von Venedig; im Häfen zu Rhodus der Sieg über die Piſaner, von ebemſelben; die Einnahme der Stadt Padua, von Franz Baſſan; und die Seeſchlacht bei den Dardanellen, vom Cavalier Liberi. Es wäre hier überflüſſig, die Bermerkungen, welche ich über derlei Gegenſtände vor kurzem gemacht habe, zu wiederholen. Aus allen den gegenwärtigen Schildereien zeichnen ſich nur zwei aus, die Einnahme von Padua durch eine ſonderbare Wirkung des Lichtes,

und die Schlacht bei den Dardanellen durch die Tapferkeit eines Sklaven. Padua wurde in der Nacht erobert, und gab dem Künſtler Gelegenheit, die Wirkung des Lichtes im Dunkel der Nacht meiſterhaft auszudrüken. Sante Peranda ein Schüler des Palma hat den Sieg geſchildert, welchen Doge Michiele im zwölften Jahrhundert wider einen Egiptiſchen Califen erfochten hat. Ein Venezianer, welcher da ſeine Fahne verlor, ſoll den Turban eines Egiptiſchen Kapitäns an deren Stelle ausgebreitet, und mit dem Blute des Barbaren gefärbt haben. Man will, die zalreiche Familie der Barbari ſollen Abkömlinge dieſes Marko ſeyn, und deswegen in ihrem Wappen eieinen ausgebreiteten, mit Blut gezeichneten Turban führen.

Ich gieng nun in die Waffenſäle, nicht etwa die wol unterhaltene Rüſtung, oder Scanderbegs altes Schwert, noch den Kuraß des berühmten Gattamelata, und Heinrichs des IV. Rüſtung zu ſehen: was mich herbeizog, ſind einige antike Marmor. Ein Jüngling mit Thierhäuten gedekt, und das Haupt gekrönt mit Epheu wird entweder für den Gott des Weines, oder was ſonderbarer iſt, für den Antinous gehalten, den man zu Smyrna unter der Geſtalt des Bacchus verehrt haben ſoll. Eine Büſte mit dem Paludament ſoll Antonin der fromme, und eine Statue mit ihrem langen Barte, und ſträubigem Haupthaar Lucius Verus ſeyn. Uibrigens iſt hier,

wo

wo man ſie wol nicht ſuchen ſollte, eine Sammlung alter und neuer Münzen, welche Peter Moroſini, ein edler Venezianer, ſammt ſeinem ſchönen Büchervorrath der Republik überlaſſen hat. Karl Patin im Jahre 1683. hat ſie in vier Bänden beſchrieben. Theſaurus numismatum antiquorum et recentiorum, ex auro, et argento, et aere ab Illuſtriſſimo et Excellentiſſimo Domino Petro Mauroceno Senatore veneto, Sereniſſimæ Reipublicæ legatus.

Ich verließ nun dieſen gothiſchen Palaſt, und begab mich nach der Bibliothek, die ein Theil des herrlichen Gebäudes iſt, was man unter dem Namen Procuratie nuove kennt. Sanſovin hat es in einer groſſen und männlichen Architektur aufgeführt. Den doriſchen Säulen der unterſten Arkaden, und den ioniſchen, welche Sanſovin über jene geſtellt hatte, fügte Scamozzi noch die korinthiſchen an, wodurch dieſe Bauart ungemein gewonnen hat. Es iſt der ordentliche Siz der Procuratoren, einer Würde, die auf Verordnung des groſſen Rathes mit dem Anfange des vierzehnten Jarhunderts begann. Sie ſind beſtändige Senatoren, ohne erſt gewählt zu werden, und theilen ſich in drei Klaſſen, deren die eine die Einnahme und die Ausgaben der Kirche von S. Marko, die andere die alte Prokurazie, das iſt, die Pupillarſachen dieſſeits, und die dritte die neue Prokurazie, oder die Pupillarſachen jenſeits des groſſen Kanals beſorgt.

Die

Die Bibliothek allhier hat einen berühmten Stifter, den Kardinal Beſſarion, der anfangs Erzbiſchof zu Nicäa, hernach Patriarch zu Conſtantinopel war. Er hat einen groſſen Vorrath alter, zumal griechiſcher Handſchriften und Bücher, den er müheſam geſammelt hatte, dem Senat der Republik zur allgemeinen Benuzung überlaſſen: das Verzeichniß davon hat Tomaſini in zwei Bänden gegeben. In der Folge ſchenkten viele gelehrte Männer ihre Büchersammlungen an die Republik, wodurch dieſe Bibliothek anſehnlich vermehrt wurde. Der Vorſaal, welcher nach dem Büchervorrath führt, enthält eine Sammlung alter Statuen, Büſten, Basreliefe, Innſchriften, ein Geſchenk des Kardinal Grimani, eines andern Grimani Patriarchen von Aquileja, und des Prokurators von S. Marko Friedrichs Contarini. Zanetti hat ſie in Kupfer ſtechen laſſen, und eine prächtige Ausgabe in zwei Bänden veranſtaltet. Sie ſind in groß Folio mit einer kurzen Beſchreibung im Jahre 1743. vollends ans Licht getreten, unter dem Titel Delle antiche Statue Greche e Romane, che nell' antiſala della libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia ſi trovano. Man laſſe ſich aber durch die Kupferſtiche nicht irre führen: ſie ſind reinlich und fein, aber nichts weniger als getreu. Schlechte Statuen danken dem Grabſtichel ihre Veredelung; die beſten hingegen erheben billige Klagen über Verunſtaltung.

Man

Man hat ſehr verſchiedentlich über dieſe Sammlung der Antiken geurtheilt: wenn man die Beſchreibungen liſt, iſt faſt alles wichtig; hört man aber Reiſende an, ſo iſt auſſer Ganymeden, und der Leda nichts merkwürdiges da. Ich kannte, ſo ſehr ich auch ſuchte an dieſen Beiden nichts ſonderliches finden, traf aber dafür andere von hohem Werthe, die mich dagegen ſchadlos hielten. Ich ſchreibe Ihnen, lieber Freund, wie ichs ſah, da mirs gegönnt war, mit eigenen Augen zu ſehen.

Beim erſten Eintritt in den Vorſaal erhebt ſich eine Aufſchrift, welche uns über die Stifter dieſer Antikenſammlung belehrt. Signa marmorea perantiqua olim a Domino Card. Grimano Anto. Princ. T. et poſtea a Jo. Patriar. Aquileien. Ejusdem P. Nep. Puſcole Ciconia Duce magna en parte Reipub. legata, Partim vero Marino Grimano Prin. a Federico Contare D. Mci. Proc. ad abſolutum ornamentum ſuppleta idem Federi. ex S. C. hoc in loco reponenda C. Anno Dni M. D. XCVI. Unter dieſer Aufſchrift ſieht man ein Basrelief, die Figuren etwa zwei Schuh hoch, worauf ein großes Opfer vorgeſtellt wird. Eine Matrone ſteht am Altare und gießt die Opferſchaale über der Flamme aus: hintenher ein groſſes Gefolge, Widder und Stiere. Die Arbeit iſt wol nicht aus der beſten Zeit, aber Stellungen und Gebärden der Figuren haben ihr Verdienſt: übrigens iſt der Stil etwas hart, und die

Falten der Gewänder ſind kleinlich, ohne Sparſamkeit, gelegt.

Dieſer Saal, welcher ſchon für ſich nicht ſehr geräumig iſt, erhält noch ein beſchrenkteres Anſehn dadurch, daß er durch Gitter in drei Abtheilungen zerfällt. Unterdeſſen mögen uns dieſe izt dienen, den ganzen Vorrath ordentlicher anzugeben.

Die mittlere Abtheilung iſt noch lange die reichſte nicht. Ihre wichtigſten Schäze beſtehn in der bekannten Leda, und in Ganymedes Entführung. Leda dünkt mich, hat mehr Aufſehens gemacht, als ſie wol verdient. Wenn gleich der Kopf nicht ganz gemeiner Art, und die Stellung der niedrigen Vorſtellung wol angemeſſen iſt, ſo verdient denn doch die Ausführung der Theile nur wenig Empfehlung. Schenkel und Beine zeigen kaum einen mittelmäſſigen Künſtler: es iſt zwar von den Beinen nur das rechte antik, das linke ſoll Vittoria angefügt haben; aber mir wollte weder das eine, noch das andere behagen.

Ganymed ſammt dem raubenden Adler hängt mitten im Vorſaale von einer Eiſenſtange. Meines Erachtens gehört er nicht unter die vorzüglichen Reſte des Altertums: Wenn wir auch Beine, und Schenkel, des Ergänzers Werke, abſchlagen, und nur die obere Hälfte betrachten, werden wir denn doch auch hierinn nicht viel Empfehlungswertes finden, als die

ſchikliche Wendung des Leibes, die Richtung der Arme, und die Heiterkeit des Angeſichts, womit er nach ſeinem Räuber aufſieht, gleich als fühlte ers, daß er einer glücklichen Beſtimmung entgegengeführt werde. Uibrigens hat ſein Angeſicht gemeine Züge, und nichts von allen den Reizen, um derentwillen ſichs Jupiter beikommen ließ, dieſen Erdeſohn, als ſeinen begünſtigten Liebling in die Geſellſchaft der Götter übertragen zu laſſen. Er iſt mit Leden ohngefähr von einerlei Grösſe, etwas über zwei Schuh hoch.

Neun Statuen unter Lebensgrösſe ſtehen in dieſer mittleren Abtheilung an den Gittern zu beiden Seiten; aber ſie ſind alle aus den Zeiten der Kunſt, als der Grundſaz von Veredlung des Charakters dahin war. Ich will ſie denn doch herzählen, denn ſie taugen uns zum Beweiſe, daß die Kunſt im Altertum nur ſo lange blühte, als jener Grundſaz aufrecht ſtand: ſie ſank mit ihm, und hub ſich wieder, wenn er gewekt wurde. Er liege alſo jedem Künſtler am Herzen, der Luſt und Kraft fühlt, ſich mit dem blühenden Altertum meſſen zu wollen.

Die Göttinn des Uiberfluſſes iſt ganz gemeiner Art. An einer Hygiea iſt das Gewand ziemlich gut. Die Flora zeigt ſich ſehe ſchlank, und verdiente einen beſſeren Kopf; ihr Gewand liegt gut an, und die Falten ſind ordentlich gelegt. Wiederum eine Hygiea, aber noch viel ſchlechter als die Vorige.

Dagegen iſt eine andere Göttinn des Uiberfluſſes etwas beſſer, als die erſtere. Ein Kaſtor, oder ſein Bruder Pollux hat eine gute Stellung. Die beſten Figuren dieſer Abtheilung dünken mich Diana und Amor. Die Göttinn der Jagd iſt ſchlank, aber etwas hager. Sie war, als man ſie fand, ſehr geſtümmelt; denn viele Theile ſind ergänzt. Ihr Kopf iſt nicht ganz gemein, und das Thierfell, um die Bruſt geworfen, liegt ſo gut, als es ſich von einem Felle erwarten läſt. Amor in der Beſchäftigung, wie es ſcheint, den Pfeil abzudrüken, wenn gleich Bogen und Pfeile nicht mehr da ſind, verdient von ſeiner geiſtvollen Stellung empfohlen zu werden. Der Kopf hat Seele und Ausdruk, und was mich Wunder nimmt, ſcheint er auf die Handlung zu paſſen. Das ſeltſame liegt hierinn, daß der Kopf zwar antik zu ſeyn ſcheint, da er aber von einer ganz andern Steinmaſſe iſt, ſeiner erſten Beſtimmung nach dieſem Rumpfe wol nicht angehören kann, übrigens iſt dieſe Figur mit einer Weichheit gearbeitet: und hat des Reizes ſo viel, daß ſie geſchikt iſt, den Charakter eines Amors, und die Schönheit eines Körpers auszudrüken, der ſo eben aus der Kindheit in das Jünglingsalter übertrit. In der Galerie Giuſtiniani iſt eine ähnliche Statue T. I. Tab. XXVII. An der Statue, die zwiſchen Amorn und Dianen ſteht, iſt es das Gewand allein, ſo einige Aufmerkſamkeit verdient.

Wenn

Wenn wir nun links durch das Gitter zur anderen Abtheilung kommen, fällt zuerſt eine Venus auf, über Lebensgröſſe, aber ſo ſchlecht, daß ſie von dieſer Sammlung beſſer wegbleiben dürfte. Eine koloſſaliſche Pallas, ob gleich Kopf und Arme neu ſind, verdient ihren Plaz des ſchönen Gewandes wegen. Aber weit darüber iſt eine Büſte dieſer Göttinn, auch koloſſaliſch groß, unſtreitig eines der beſten Stüke dieſer Sammlung. Tiefe Augen, rund herum eine mächtige Hölung, eine Stirne hochgewölbt, Mund, Naſe, Kinn weich, aber grandiös gehalten; gibt der Idee von Stärke und Erhabenheit ſo viel, als ſichs mit der Weichheit einer würdigen Matrone verträgt.

Noch eine Statue über Lebensgröſſe iſt ihres Beifalls gewiß: ſie ſteht frei und mit Anſtand, den rechten Arm über den ſchönen Kopf gelegt. Entweder ſoll es Apoll oder Adonis ſeyn. Der Kopf würde beiden wol anſtehn; aber dem erſtern wegen ſeiner Erhabenheit beſſer. Es liegt viel Empfindung darinn, er hat große Züge, und ſie ſind mit Weichheit ausgeführt. Uiberhaupt wird man an dieſem Körper ein geſetzteres Jünglingsalter gewahr, in welchem ſich Feſtigkeit und Weichheit die Wage halten.

Ich gehe die vielen kleinen Statuen, Büſten, Vaſen, Basreliefe auf Fußgeſtellen, Figuren aus Bronze, und vorzüglich eine groſſe Anzal von Köpfen

vorüber, um ſie, lieber Freund, zu wichtigern Werken in der dritten Abtheilung zu bringen. In einer Niche zeigt ſich Bachus über Lebensgröße, ſein Sinnbild, die Traube in der Hand. Seine Stellung iſt gut, und der Leib weich gearbeitet. Von dem Kopfe läßt ſich nicht viel ſagen; die ſchadhaften Theile ſind ſchlecht ergänzt worden, und geben ihm ein flekiges Anſehn: dennoch ſcheint der antike Reſt eine Idee anzuzeigen, der über die gemeine Natur erhaben iſt. Eine Venus bei vier Fuß hoch, ſchlank und hager, mit ſpizen Zügen des Angeſichts verdient nicht wol, bemerkt zu werden, beſonders, da ſogleich nebenher eine Büſte des Kaiſers Hadrian ihrer vortreflichen Arbeit wegen das Auge des Kenners an ſich reiſſt. Auch eine Matrone, die Zanetti zur Ceres macht, vielleicht aber eine Tomiris ſeyn dürfte, gefällt ihrer hohen Idee wegen. Sie iſt über Lebensgröße, an beiden Armen geſtümmelt. Hoher Ernſt, und Tiefſinn liegt in ihrem erhabenen Geſichte. Des Gewandes dünkt mich zu viel; aber die Falten ſind ordentlich gelegt und im großen Geſchmake.

Ein anderer Bachus, den Faun zur Seite, übertrift, wie mich dünkt, alles, wasin dieſer Sammlung ſchönes zu ſehen iſt. Er ſteht da in einer leichten, heroiſchen Stellung, über Lebensgröße, und legt den rechten Arm leicht über ſein eigen Haupt, den linken über die Schulter des Fauns, der viel kleiner nebenher ſteht. Die Proporzion ſeiner weichen und

gran-

grandiöſen Glieder, vorzüglich aber der edle Charakter, welcher auf ſeinem Kopfe liegt, giebt ihm ein ſehr würdiges Anſehn, und berechtiget ihn zu Anſprüchen, unter die beſſern Statuen des Altertums aufgenommen zu werden. Seine gewölbte Stirne ragt über der Naſenwurzel in einem kraftvollen Bogen hervor, und tritt obenher, wo ſie mit einer Binde gedekt iſt, weich zurük. Das erſtere Kennzeichen legten die alten Künſtler auch einem anderen Sohne Jupiters, dem mächtigen Apoll bei, aber durch das leztere ſcheinen ſie den weicheren Bachus unterſcheiden zu wollen. Eine groſze, weich gehaltene Naſe, ein ründlicher Mund, worauf die Grazie thront, ein volles aber weich gerundetes Kinn, eine abgewogene Fleiſchigkeit der Wangen, und vielleicht mehr als dieſz alles, die vortrefliche Harmonie aller Theile mit einer abgemeſſenen Breite zur Länge des Angeſichts zeigen eine Epoche des Stils, in welcher die Kunſt geblühet hat. Dieſes vortrefliche Stük mit dem Faune, der nach ſeiner Art gut gearbeitet iſt, hat ſich ſehr wol erhalten. Nur die Hände ſind ergänzt, und im Rüken ſieht man Stücke eingeſezt. Vaillant in ſeinen Mädaglien von Kolonien * führt eine Münze der römiſchen Pflanzſtadt Beritus an, auf welcher Bachus dieſelbe Stellung hat, und eine ganz ähnliche Handlung. Es iſt kaum zu zweifeln, daſz die Künſtler einerlei Idee hatten, und der Stempel ein Abdruk die-

 ſer,

* Vaillant de Colon. P. II. p. 141.

ſer, oder einer ähnlichen Statue geweſen ſey, die etwa zu Beritus in einem Tempel aufgeſtellt war. Ein geringer Unterſchied in der Vorſtellung hebt noch die Vermuthung nicht auf. Es läßt ſich nicht erweiſen, daß der Abdruk in allen Dingen genau ſeyn muſte. Die Münze gibt dem Faun Ziegenfüſſe, die vielleicht in der groſſen Statue beleidigend ſeyn würden. Wichtiger dürfte es ſcheinen, daß hier Bachus ſich krönt, indeß er dort den Arm ſchlechtweg über ſein Haupt legt. Allein dieſer Arm iſt neu. Eine Art von Binde, die für ein Gegenmittel wider die Wirkungen des Weines galt, mit Ephen durchflochten, wie man ſie über dem Haupte dieſer Statue ſieht, zeigt an, daß ſich die Ergänzer aus der Münze hätten Raths erholen können.

Hinter dieſer geiſtvollen Gruppe ſteht in einer Niche die Göttinn Ceres, zwar an einem Arme geſtümmelt, und im Geſichte, ſo einmal ſchön geweſen ſeyn mag, häßlich ergänzt, aber ein Meiſterſtük der Drapperie. Ein leichtes Gewand, wie von dem feinſten Linen, liegt in edlen, kleinen, aber ſparſamen Falten übrr der Bruſt her, unter derſelben mit einer Schnur gebunden, ſo daß es den ganzen Bau ſchauen läßt, und dann in leichten Falten, eben ſo haushälteriſch, bis halben Leib hinabflieſſt. Das Untergewand, ſo von da aus beginnt geſehen zu werden, iſt beinah noch künſtlicher, die Falten noch ökonomiſcher, und das Nakte des einen Schenkels noch durch-

ſich.

ſichtiger. Man wird in Rückſicht auf Drapperie nicht leicht was ſchöners, edlers, einfachers ſehen können.

Auf den vielen Figuren von Bronze, die etwa aus den fünfzehnten oder ſechszehnten Jahrhundert ſeyn mögen, aus den vielen kleinern Statuen, Büſten und Köpfen dieſer lezten Abtheilung hebt ſich nur noch, eine Göttinn der Geſundheit, etwa in halber Lebensgröße. Sie ſizt auf einem Steine, die Schlange über dem Schooße, in ein ſehr leicht Gewand gehüllt, und den Leib etwas vorwärts gebogen. Dieſe Krümmung gibt ihr ein ſehr ſchlankes Anſehn, zeigt den ſchönen Bau der Glieder um ſo deutlicher, und macht um ſo anliegender das ſchöne Gewand, welches in ordentliche, aber etwas kleinliche Falten gelegt iſt. Allein nichts übertrift den ſchönen Kopf. Ein länglich Profil, eine hohe Stirne, eine weiche hervorſpringende Naſe, ein ſanfter Lächelnder Mund, ein volles niedliches Kinn, und Wangen, wie mit dem Zirkel abgemeſſen, ohne weder zu ſinken, noch hervorzuragen, verbinden das edle und ſanfte in einem ſehr glüklichen Grade. Man wird wol nicht irren, wenn man dieſe Statue in die beſten Zeiten des griechiſchen Stils, und unter die würdigſten Reſte des Altertums ſezt.

Von der Bibliothek, die eben nicht ſonderlich groß iſt, kann ich ihnen keine beſtimmte Nachrichten geben; denn ich hatte nicht Muſſe genug, die ſeltenen Handſchriften, womit ſie ſich auszeichnet, zu benuzen. Meinem

nem Zweke gemäß, den ich mir hier aufgeſtellt habe, verweilte ich vorzüglich bey den ſchönen Malereien, welche die Deke dieſes Saales verzieren. Es ſind deren ſieben Reihen, jede zu dreien, nach der Breite gezählt. Neben dieſen Ovalen Gemälden ſind noch viele längliche angebracht, auf Art der Basreliefe, und grotesker Verzierungen. Wenn gleich hie und da artige Köpfe vorkommen, ſo iſt denn doch Charakteriſtiſcher Vorzug das Verdienſt der Schildereien nicht: aber geiſtvolle Stellungen der Figuren, artige Gruppen in einer hellen Luft, gute Gewänder, eine mächtige Wirkung des Lichtes, und überhaupt ein frappantes, ſaftvolles, glühendes Kolorit der Gewänder ſo wol als des Nakenden beſtimmen im allgemeinen ihren Wert. Uibrigens da der Pinſel ſo viele waren, kann das Verdienſt der Gemälde nicht anders als verſchiedentlich ſeyn. Die Brüder Fratini, Salviati, Zelotti, Prete Genneſe, Paduanino, Paul Veroneſe, und Andrea Schiavone haben an dieſer Deke gearbeitet. In eben der Reihe, in welcher ich hier die Namen angeführt habe, gehören ihnen jedesmal drei Schildereien nach der Breite an, und man wird nicht viele Mühe haben, das Charakteriſtiſche eines jeglichen dieſer Pinſel gewahr zu werden, wenn ſie gleich beim erſten Anblik, zumal in Anſehung des Kolorites viel ähnliches zu haben ſcheinen.

VI.

VI.

Neapel den 28 Oktober 1788.

Die berühmte Brüke über den groſsen Kanal iſt denn doch ein herrliches Werk, wenn ſie gleich dem Auge nicht allerdings Genüge thut. die Stadt war noch im Jahre 1264 durch den Kanal getrennt, ohne durch eine wolthätige Brüke irgendwo verbunden zu ſeyn. Es gab zwar der Nachen genug; die für ein geringes Geld hin und wieder führten; da aber denn doch, bei der wachſenden Volksmenge in einer Gegend, die in Anſehung des Gewerbes und der Geſchäfte gewiſs dermal die belebteſte iſt, die Uiberfahrten viel unbequemes hatten, baute man erſt eine Brüke von Holz. So blieb es bis in die Hälfte des ſechszehnten Jahrhundertes, als Palladio und Sanſovin Entwürfe zu einer Steinbrüke gemacht hatten. Sanſovins Modell wurde angenommen, aber die Ausführung durch den Krieg mit der Pforte verſchoben. Inzwiſchen trat Anton da Ponte mit einem neuen Entwurf auf: er wurde nicht nur genehmiget, ſondern man ſchritt auch im Jahre 1588 wirklich zur Ausführung, und brachte das groſse Werk unter hundert Widerſprüchen in dreien Jahren zu Stande. So eine Brüke taugt freilich nur in Venedig, wo man keine Kutſche kennt, denn ſie iſt einer Treppe ähnlich, und macht den Gehenden die Mühe durch Abtheilungen von Stufen leicht. Sie ruht auf einem einzigen Bogen, der 70 Schuh lang,

43 breit, und 22 hoch iſt, daß alſo die Barken unter demſelben ſehr bequem wegfahren. Die Breite des Bogens iſt zugleich die Breite der Brúke. Man hat ſie in drei Wege abgetheilt, und den mittlern, welcher der breiteſte iſt, zu beiden Seiten mit Buden beſezt, die, wie die ganze Brúke von Marmor gebaut ſind. Die beiden Nebenwege ſind mit Marmorgeländern umfaßt, und auf den Eken des Bogens mittelmáſſige Basreliefe errichtet, ſo daß gewiß von Seite des Senates nichts vergeſſen wurde, der Brúke nicht nur alle Bequemlichkeit ſondern auch ein herrliches Anſehen zu geben. Sie ſehen, ohne meine Erinnerung, daß die Länge der Brúke jene des Bogens weit übertrefen mus; ſie erſtrekt ſich von dem Einen Ende zum andern auf die 187 Schuh. Da ich nun eben meine Wanderungen nach den verſchiedenen Kirchen vorzunehmen, und dieſe Brúke ſehr oft zu beſteigen hatte, wollte ich Ihnen hierüber dieſe kurze Nachricht voranſchiken.

Die Kirche von S. Salvator iſt eine der ſchönſten in Venedig, und wenn ſie der Markuskirche gleich an Geſchmakloſer Pracht, und am todten Reichtume nachſtehen mus, ſo glaube ich doch, daß ſie alle Kirchen dieſer Stadt an Vollkommenheit des Baues, und an Harmonie der Theile hinter ſich läßt. Vier berühmte Baumeiſter haben daran Theil genommen, Georg Spaventi, welcher den Bau begann; Tullio Lombardo, der das meiſte that, und das Werk vol-

en-

endete; Jakob Sanſovin, und Scamozio, denen einige Altäre, eine Seitenthüre, und die drei Laternen an den Kuppeln, ein Entſchluß, den erſt der unglükliche Brand des Chores ſpäter gewekt hatte, angehören. Der Hauptaltar hat ein Gemälde von Titian, ſo klein, daß es mit dem Bau des Altares nicht wol übereinſtimmt. Man hat auch Mühe zu errathen, was es doch vorſtellen mag; denn die Farben ſind ſehr matt. In fünfzig Jahren iſt es warſcheinlich verloren; ein Schikſal, ſo den meiſten Kirchengemälden in Venedig droht, wenn nicht etwa Schmuz, und vieljähriger Dampf einen Theil der Schuld trägt. In dieſem Falle würde eine kluge Waſche, den ehemaligen Glanz wieder herzuſtellen, nüzliche Dienſte leiſten. So viel ich bei der Dunkelheit der Kirche gewahr werden konnte, ſtellt es die Verklärung auf dem Berge Tabor vor. Der Heiland ſchwebt, nur ſehr wenig über dem Berge erhaben; nebenher Moſes und Elias: Die Jünger liegen erſchrekt unter den Füſſen der Schwebenden, die Figur des ſchwebenden Heilands hat zumal in ihrer Stellung viel Würde, und unter den Jüngern zeichnet ſich Petrus durch ſeinen kraftvollen Kopf aus. Da man die übrigen Figuren, und ihre Stellungen mit Mühe unterſcheiden kann, ſo iſt an den Ausdruk der Seele, an den Charakter, an Empfindungen wol gar nicht zu denken. Gleiches Schikſal hatte das Gemälde eines nebenſtehenden Altares. Es ſoll glaube ich den Ritter Georg vorſtellen. Das Kolorit iſt herrlich und mag in ſeiner erſten Geſtalt groſſe

Wirkung gehabt haben. Auch iſt die Stellung des Heiligen, und die Seele, ſo wie man ſie noch auf ſeinem Angeſichte wahrnehmen kann, von vieler Würde.

Eine der beſten Arbeiten von Tizian, die Verkündigung Marien, iſt auf einem Seitenaltare zur Rechten zu ſehen. Auch hier koſtet es Mühe, die Gegenſtände zu entwikeln; denn die Farben haben aus derſelben Urſache, nur ſo viel nicht, gelitten. Tizian war mit dieſem Werke ſeines Pinſels ſo wol zufrieden, daß er darunter ſchrieb Titianus fecit, fecit. Könnte er ſeine wolgeratene Arbeit in dem gegenwärtigen Zuſtande wieder ſehen, wie unzufrieden müſte er ſeyn! Man ſieht noch, daß das Kolorit herrlich war, zumal in Rükſicht auf die Rundung und das Verblaſene. Die Stellung Marien hat ungemein viel Grazie, und ihr Staunen iſt ſehr edel, mit vieler Würde ausgedrükt. Ihre Geſichtszüge zeigen eine ſanfte Seele, nicht ohne Größe. Wenn ſie gleich noch lange nicht iſt, was wir unter dem Ideale der Alten verſtehen, ſo kann man doch ſagen, ſie ſey aus der beſſern Natur zwekmäſſig gewählt. Mit der linken Hand hält ſie ein Buch, und die rechte hebt ſie empor, ſich gleichſam vor dem Boten des Himmels zu deken. Eine Stellung, die vollkommen ſagt, was ſie ſoll. Der Engel ſelbſt iſt nicht ſo ſchön, oder ſeine Schönheit iſt nicht ſichtbar genug; denn das Profil, wenn es vom Meerſalz nicht aufgezehrt iſt, liegt zu ſehr im Schatten: von dem ganzen Angeſichte hebt ſich nur die helle Wange und

der

der Umriß des Haupthaars hervor: beide verſprechen viel. Er legt die Hände über der Bruſt zuſammen, eine Gebärde, die mir in keiner Rükſicht behagen will; Uibrigens iſt ſeine Stellung leicht und das Gewand wiewol etwas ſchwer, hat eine grandiöſe Faltenlegung. Von oben ſtrömt volles Licht herab; mitten im demſelben ſchwebt eine Taube, von Engelkindern umgeben, die keine Aufmerkſamkeit verdienen. Man ſieht, daß es dieſem Lichte nicht an Wirkung gefehlt haben mag, als noch die Farben der Schilderei Saft und Leben hatten. Ich vermute und wünſche, daß meine Vermutung wahr ſey, es habe wol alter Staub, und der viele Rauch, der in unſern Kirchen unvermeidlich iſt, an dem ſchmuzigen Anſehn der Malereien mehr Theil, als eine wirkliche Farbenzerſtörung. Gewaſchen würde vielleicht dieſes Gemälde noch eine herrliche Wirkung haben, denn der Pinſel iſt feurig und ſtark. Es iſt Ihnen wol aus dem Stiche des Kornel Cort bekannt; ich glaube aber nicht, daß ſie ſich, auſſer den Stellungen, darauf verlaſſen können. Dieſen gegenüber iſt noch ein ſchäzbares Bild, ſo ſich aber gleichfalls nur ſchwer ausnehmen läſt. Die gewöhnliche Vorſtellung: Maria über Wolken, untenher. Die Stellung Johannes des Täufers fällt aus dem Dunkel zuerſt auf, und nach und nach entwikeln ſich noch ein Paar würdige Köpfe.

Nebſt den vielen Statuen von Vittoria, Lombardo, Cattaneo, Colonna, Compagna, Moro, Se-

ba-

baſtiani, und vorzüglich von Sanſovin an dem Grab-mal des Doge Vaniero, ſieht man noch verſchiedene Malereien von guten Meiſtern. In der Kapelle des heiligen Sakramentes hat Johann Bellino die Jünger in Emmaus gemalt, ein ſchäzbares Denkmal der ſich hebenden Kunſt. Anton der Abt iſt vom jüngeren Palma; Johann der Täufer von Nikola Rimieri in der Taufkapelle; die Flügel der Orgelthüren von Franz Vecelli Tizians Bruder; ſo wie auch der ſegnende Hei-land in der Sakriſtei, und auſſer derſelben ein Fres-kogemälde, worauf der heilige Leonard Gefangene frei macht. Unter den vielen Grabmälern verdienen deren zwei eine vorzügliche Aufmerkſamkeit, das eine des berühmten Doge Franz Vaniero, das andere der zypriſchen Königinn Katharina aus dem Hauſe Cornaro.

Auſſer wenigen Malereien, und einigen Monu-menten gelehrter Männer findet ſich in der Kirche von S. Luca nichts, was den eilenden Fremden feſthalten könnte. Das Gebäude iſt mehr von ſeiner Weitläufig-keit, als von der guten Architektur zu empfehlen, und hat in Anſehung ſeiner Lage das Sonderbare für ſich, daß es den Mittelpunkt der Stadt einnimmt. Auf dem kleinen Plaze vor dieſer Kirche hat man einen Baum gepflanzt, worauf zu gewiſſen Zeiten die Kunſt der Malerei ihre Fahne ſtekt. Uibrigens hat ſie in der Kirche ſelbſt nur wenig der guten Werke geliefert. Die Schilderei des Hauptaltares von Paul Veroneſe iſt bei-nah die einzige von Wichtigkeit: Sie ſtellt den Schuz-

hei-

Heiligen der Kirche vor. Lukas ſezt das Bild Marien, ſo er gemalt haben ſoll, beiſeite, und betrachtet die heilige Jungfrau in der Glorie, über welchen Anblik er vor Staunen zurükſinkt: Wie hier die Glorie vorgeſtellt iſt, ſollte man nicht denken, daß ſie ſo eine Wirkung hervorbringen könnte. Maria mit dem Kinde Jeſu ſizt wol hoch oben über Wolken, die aber weder von ſich helle ſind, noch anders woher beleuchtet werden. Mitten ſchweben gaukelnde Engelchen, und ganz unten zur Rechten der Schilderei iſt das Bild Marien, ſo der Heilige eben gemalt hatte. Vermutlich ſchonte dieſes Gemäldes auch der freſſende Vitriol, und die Meerſäure nicht. Es iſt wenigſtens ſehr ſchwarz, und die Farben nehmen ſich nur ſchwer aus. Man hat wirklich zu ſuchen, bis man nur glüklich genug iſt, die Hauptfigur, den h. Lukas zu finden. Benefatto ein Anverwandter des Paul Veroneſe hat an die beiden Seiten dieſes Altares Werke ſeines Pinſels abgegeben; auf dem einen wäſcht ſich der unſchuldige Pilatus die Hände; auf dem andern nimmt Jeſus mit ſeinen Jüngern das lezte Abendmal. Es verdient beinah nur einer Figur wegen geſehen zu werden, des Porträts nämlich von Peter Aretino, der zum Unterſchiede ſtehend vorgeſtellt iſt. Seine Aſche liegt in dieſer Kirche, wenn gleich ſein Monument, als man den Fußboden erhöhen wollte, mit vielen andern abgenommen wurde. Auch der Dichter Dolce, der Biograph Ulloa, und der Maler Carl Loth haben hier ihre Ruheſtätte gefunden.

Ein Inſtitut, ſo Italien mit vortreflichen Sängerinnen verſieht, iſt einem Deutſchen um ſo merkwürdiger, weil das Vorurteil in der Singkunſt und in manchen anderen Künſten den Grundſaz feſtgeſezet hat, daß ſie über den Alpen nicht mehr zu Hauſe ſind. Da es bequemer iſt, beim alten zu bleiben, als koſtbare oder wol auch müheſame Anſtalten zu trefen, ſo erhält ſich das Vorurteil bei ſeinem Kredit. Hätten wir der muſikaliſchen Pflanzſchulen ſo viel, als es deren in Italien giebt, würden dann ultramontaniſche Sänger und Sängerinnen ſo begierig aufgeſucht, und ſo königlich bezahlt, und gedeihten ſie denn doch ſo gut nicht, als in Italien, dann hätten wir erſt ein Recht, das ungünſtige Klimma zu beſchuldigen. Izt müſten wir uns gefallen laſſen, wenn es einmal dem Klimma in den Sinn käme, die Klage umzukehren, und den Abſtand in dem Mangel unſerer Anſtalten, oder in dem noch wichtigeren, der Reize, und der Nacheiferung, aufzuſuchen. Wie dem nun immer ſey, ſo gibt es in Venedig vier herrliche Hoſpitäler, wo junge Mädchen in der Muſik Unterricht erhalten. Sie entſprechen vollkommen der Abſicht aufgeklärter Muſikfreunde. Man hört da an den Feſttagen die ausgewählteſte Muſik, und immer unterſcheiden ſich vortrefliche Singſtimmen. Ich wohnte ſo eben einer Aufführung bei. Es war gegen Abend, wo ſich eine Menge Zuhörer einfand, denen nichts abgefodert wurde, obgleich zu Beſtreitung des jedesmaligen Aufwandes eine Büchſe herumgetragen wird, in die jedermann nach Willkühr bei-

ſteu-

ſteuern kann. Man ſieht leicht, wie viel auf dieſe Art die Muſik gewinnen müſſe. Uibrigens iſt dieß nicht die einzige Beſtimmung des Hoſpitales. Viele Arme finden da ihre Verpflegung, wenn ſie gleich mit der Tonkunſt nichts zu ſchaffen haben. Der herrliche Bau der Häuſer ſowol, als der Kirchen zeugt von der Freigebigkeit, und von dem Reichtum ihrer menſchenfreundlichen Stifter. Die Kirche des gegenwärtigen Hoſpitals, dei mendicanti genannt, iſt zu jung, um viel der vortreflichen Malereien zu haben, denn ihr Urſprung geht nur erſt auf den Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts zurük: Unterdeſſen iſt denn doch auf einem Nebenaltare ein ſchäzbares Werk, die Entdekung des Kreuzes durch Helenen von Guercino da Cento, und auf dem Hauptaltare ein ſchönes Bild von Heinrich Falange. Vielleicht iſt es Ihnen nicht unangenehm eine kurze Beſchreibung deſſelben zu hören, nicht etwa der außerordentlichen Schönheit, ſondern vielmehr der Hand wegen, die uns in Deutſchland ſo fremde iſt, mir wenigſtens ganz unbekannt war.

Die Erfindung auf dieſem Gemälde iſt ſehr verworren, oder beſſer, es hat hier gar keine Erfindung ſtatt. Der Vorwurf iſt die gewöhnliche Vorſtellung in Italien, eine Litanei aller Heiligen. Ganz oben iſt Maria mit dem Kinde Jeſu: Ihre Stellung iſt ſehr edel, und das Angeſicht, wiewol etwas zu voll, hat Züge aus der beſſern Natur, viel Ernſt und Ruhe. Untenher erſcheinen der Heiligen viele: zur einen Seite

Johann der Täufer, Auguſtin, und Magdalene. Das Angeſicht, und die Mine des erſtern iſt geiſtvoll und edel; Auguſtin hat ſtarke Züge und fällt etwas ins Rohe; Magdalene iſt ſehr gemein, und weinerlich auf eine kleingeiſtige Art. Mitten ſteht ein Märtirer mit dem Palmzweig, vielleicht Sebaſtian, ein ſchöner Jüngling, entbläßt bis halben Leib: Seine Stellung iſt gar ſchön, und ſeine edle Bildung ſowol, als die ſanfte ruhige Empfindung hebt ihn vor allen übrigen Figuren heraus; ſchade, daß ihm der Vitriolgrund, wie es ſcheint, oder die Dünſte des Meeres am meiſten nachtheilig waren: denn ſowol die obere Hälfte des entblößten Leibes, als das Gewand um deſſen untere Hälfte, und das edle Angeſicht haben ihr Weiß gröſtentheils verloren. Zur Rechten ſizt Hieronymus, wie gewöhnlich, ausgezehrt, und tiefſinnig, zwar voll Anſtrengung, aber kleinzügig: Hinter ihm ein Mütterchen, vermutlich Euſtochium: beſſer unten ein Ritter, vielleicht Georg, und drei Kinder als Märtirer. Das Kolorit iſt noch ziemlich wol erhalten, und hat wenigſtens ſo viel nicht gelitten, als viele andere Schildereien, die in den Kirchen aufgeſtellt ſind.

Eine Vorſtellung an dem erſten Altare zur linken, wie Maria einem Heiligen den Roſenkranz übergibt, ſoll von Alexander Tiarini ſeyn, dem berühmten Künſtler aus Bologna. So gut auch die Stellung der Heiligen Jungfrau iſt, ſcheint doch ihr Angeſicht viel zu jung, und zu geiſtlos, auch die Empfindung mehr bitter, als angenehm. Sittſamkeit und Anſtand emDpfeh-

pfehlen ſie. Der Heilige küßt das Geſchenk mit vieler Andacht; ſie iſt aber die wahre nicht, und verrät einen kleinen ängſtlichen Geiſt. Joſeph mit dem heiligen Kind an der Seite verdient keine Aufmerkſamkeit: aber untenher ſchwimmt Johann, ein edler ſchöner Jüngling, in ſüſſer geiſtvoller Verzükung: Sein Auge muß gelitten haben; denn es erſcheint, wie vom Glaſe. Nebenher ein Mönch hat einen edlen Kopf, viel Geiſt, und Seelenruhe. Daran ein Heiliger, vielleicht Rochus, iſt aus der rohen Natur in einer wilden Verzükung. Das Kolorit iſt hart und troken.

Bei der ungeheuren Anzal von Kirchen, die es zu Venedig, und man kann wol ſagen, in allen Städten Italiens gibt, hat man denn doch eine neue Art von Verſammlungen, die man hier Landes Schulen nennt, und hiemit eine neue Urſache zü Kirchen und Kapellen erfunden. Es iſt eine Art Verbrüderungen, die mit den öffentlichen Kirchen nicht zufrieden, ſich ihre eigene zugerichtet haben. Sie wählen ſich einen Schuzheiligen, wovon alsdenn die Schule den Namen erhält, und wetteifern untereinander, welche der Schulen mehr Silbergerätſchaften, prächtigere Gebäude, und berühmtere Gemälde habe. Ich beſah deren nur zwei, die ſich von Malereien auszeichnen, nämlich die Scuola di S. Rocco, wovon hernach, und die Scuola di S. Marco, die ich ſo eben vor mir habe. In der Halbkuppel der Kirche, welche über dem Hauptaltare geſpannt iſt, ſchwebt Chriſtus in der

Glorie, und ſchikt dem heiligen Markus einen Palmzweig. Dieſe Malerei iſt von Palma: eine reiche Zuſammenſezung, voll von Figuren, denn die ganze Kuppel iſt mit Heiligen gedekt, die ſich aber eben der Menge wegen verwirren, und wegen der Dunkelheit des Ortes nicht wol ausnehmen laſſen. Die Stellungen derjenigen, welche noch die ſichtbarſten ſind, empfehlen ſich nicht ſehr, und verſprechen auch von denen, die nicht ſowol geſehen werden, nicht viel. Es fehlt ihnen an Anſtand und an Leichtigkeit. Von Charakteren kann wol keine Rede ſeyn: die hellſten ſind viel zu gemein, als daß man ſich Mühe geben ſollte, die dunklern zu entwikeln. Nie habe ich übrigens ein Gemälde geſehen, wo das Licht, ſeiner groſſen Zerſtreuung ungeachtet, ſo gute Wirkung machte. Vielleicht mag dem Gemälde in dieſer Rükſicht ſelbſt die Dunkelheit des Ortes zu ſtatten kommen. An den gekrümmten Wänden unter dieſer Kuppel ſind zwei Malereien angebracht, ich denke, von derſelben Hand. Zur Rechten eine Heilung der Siechen, zur linken die heimliche Entführung des heiligen Markus aus Alexandrien. Auf dem einen dieſer Gemälde ſizt Maria ganz oben über Wolken; untenher bilden die Siechen, und der Biſchof mit ſeinen Geiſtlichen, zwar alltägliche Figuren, zwei ſchöne Gruppen. Auf dem anderen kommen unter den vielen Zuſchauern ſchwere, aber auch ſchöne Stellungen vor. Sonderbar zeichnet ſich eine Figur zur linken des Bildes aus: Sie iſt ſehr gekrümmt, aber ihre Krümmung leicht, natürlich, und

die Figur angenehm. Etwas gewaltſamer, aber immer noch anſtändig dreht ſich eine andere Figur nah an der Leiche des Heiligen: Sie kniet und bebt vor dem Anblik des Rumpfes zurük. An den Geſichtern findet ſich überhaupt nichts erbauliches, und das Kolorit an beiden iſt ſehr ſchwarz geworden.

Im Speiſeſaal des daran ſtoſſenden Kloſters der Dominikaner ſieht man Pauls von Verona bewunderten Gemälde, die Mahlzeit des Heilands bei dem Phariſäer. Man mus gewiß über die Größe der Wand, über die Menge der Figuren, und über das weitläufige der Ausführung ſtaunen. Die Wand hält etwan in die Länge bei zwölf Klaftern, und ſie muſte ganz mit Farben gedekt werden. Gewiß ein Unternehmen, woran ſich weder Zeuxis noch Parrhas gewagt haben würden. So ſehr ich übrigens das Verdienſt einer reizenden Farbengebung, einer ordentlichen Gruppirung bei ſo einer Menge von Figuren, und der richtigen Perſpektive auf einem groſſen Felde zu ſchäzen weis, gerieth ich denn doch bei dem Anblik dieſer berühmten Schilderei in Verlegenheit: denn ich fühlte die wolthätigen Eindrüke einer berufenen Meiſterhand nicht, gab izt meinem Auge, izt einer ungünſtigen Stimmung ſchuld, horchte denn doch einer inneren Stimme, die es wagte, die Lobſprüche der bewunderer verdächtig zu machen, und blieb, ungeachtet ich ſie ſchweigen hieß, unentſchloſſen zwiſchen meinem Gefühle, und den Ausſprüchen der Kenner. Einer

ner derſelben ſagte mir ins Ohr, das Kolorit habe ſich ungemein friſch erhalten: Nun dachte ich, das mag wol von einem anderen Gemälde wahr ſeyn, aber hier iſt es warhaftig ſchwarz, und ſehr beſchädigt. Geneigt, lieber Freund, (und wozu hätten wir denn eigne Sinnen?) meinen Augen auch etwas Zutraun zu ſchenken, faßte ich Mut, izt die Teile der Schilderei, izt das Ganze ſelbſt zu ſehen, und ohne weitere Rükſicht zu beobachten, wie ſich dabei meine Empfindung gebärde. Ich weis, lieber Freund, daß ſie mirs erlauben, Ihnen hievon Rechnung zu legen, zumal, da ich hiemit nicht geſonnen bin, auf ihre Empfindung Anſprüche zu machen. Ich zog zuerſt ab, was etwa eine beſchädigte Farbengebung, ohne Schuld des Pinſels, in der Sache ändern konnte, um ſo williger, als mein Auge nicht gewohnt iſt, an zufälligen Eigenſchaften der Kunſtwerke zu hangen. Hiemit wandte ich mich an die Figuren ſelbſt, ſuchte den Ausdruk ihrer Seelen auf, und um bei der Menge von Gegenſtänden Ordnung zu halten, wollte ich mich zuerſt von der Hauptfigur belehren laſſen. Chriſtus ſizt an der Tafel, gewiß nicht ſeine wichtigſte Handlung, aber der Geiſt des Geſandten ſeines Vaters, des wunderthätigen Woltháters, des menſchenfreundlichen Mittlers, und erhabenen Lehrers bleibt denn doch auch bei dieſer Handlung derſelbe. Allein ſo ſehr ich auch die Figur von vorne und von den Seiten betrachtete, war ich dennoch ſo glüklich nicht, auch nur einen einzigen edlen oder menſchenfreundlichen Zug zu entdeken:

ich

ich ſah, wie ichs auch immer anfieng, einen gemeinen ſchwachen Geiſt. Das ſollte nun freilich nicht ſeyn; denn ich glaube, ein jeder, welcher ſo ein Bild anſieht, habe das Recht, an der Figur, um derentwillen alles übrige da iſt, ſo viel Hochheit zu ſuchen, als ein griechiſcher Künſtler in ſeinen Merkur, oder wol auch in ſeinen Jupiter würde gelegt haben: davon aber ſtehn wir noch viel zu ferne ab, und wir dürften zufrieden ſeyn, den Charakter eines Plato, oder eines Pythagoras geſehen zu haben, gewiß das geringſte, ſo wir verlangen können. So leid mir es auch that, daß ſo eben die Hauptfigur einem berühmten Pinſel verunglüken muſte, hofte ich denn doch unter den vielen übrigen Figuren gewählte Charaktere zu finden. Sie ſtellen ſichs leicht vor, was er für eine Menge von Figuren an einer zwölf Klaftern langen Wand, auf zweien Gründen geben müſſe. Nun da wird ſich der Kunſtliebhaber denn doch ſchadlos halten? So dachte ich; fand mich aber auch hierin getäuſcht. Gemeine, auch rohe Natur, hie und da untermengt mit dem komiſchen, ein alltägliches Gaſtgebot, Spielleute, ſo natürlich, als auf den Kirchtagen des Landvolks, Zuſchauer, wie ſie von der Gaſſe kommen — wem das behagt, lieber Freund, findet allerdings genug, theils ſich angenehm zu unterhalten, theils die Fruchtbarkeit des Pinſels zu bewundern. Zu meinem Misvergnügen iſts das alles nicht, was ich ſuche. Ich will nichts ſagen von einem beſtimmten, zwekmäſſigen Ausdruk würdiger und lehrreicher Charakte-

tere; aber daß in einer ſo zahlreichen Volksmenge nicht ein Kopf erſcheint, der ſich über die gemeine Natur erhebt, dünkt mich denn doch zu viel. Seit ſich die Kunſt von dem einfachen Wege des Altertumes abgelaſſen hat, und ihr Verdienſt in die Mannigfaltigkeit der Gegenſtände, in die Größe des ausgeſtekten Feldes, und in die Menge verſchlungener Gruppen legt, haben ſich allerdings derlei Beiſpiele vermert, um derentwillen uns die Zeiten eines Apelles nicht würden beneidet haben, zumal da ſie bei der Wahl ihrer Vorwürfe meiſt noch einige andere Rükſichten nahmen, als eine lange Wand anſtändig auszuſtatten.

In dieſem Speiſeſal, der ſehr niedlich verziert iſt, ſind noch viele Gemälde von Lazarini, Paduanino, Bambino, einen Fiammengo aufgeſtellt, die mir mehr Vergnügen ſchaften. Das artigſte mag wol eine Carità von Lazarini ſeyn; ſie iſt von dreien Kindern umgeben, deren das mittlere über ihrem Schooße im ſanften Schlummer liegt; Ihre Stellung iſt ſo edel und die Züge ihres Angeſichts zeigen ſo viel Seelenruhe und Sanftmut, daß ſie wol ohne große Schwirigkeit alle Figuren an, und neben der Tafel des Phariſäers aufwiegt. Maria auf zwei andern Malereien dieſes Künſtlers; einmal wie ſie vor ihrem heiligen Kinde kniet, das andermal, wie ſie es im Tempel opfert, hat lange die edlen Reize nicht, wie jene Carità, wiewol ſie zumal auf dem zweiten Gemälde ei-

nen

nen ſchönen und ſanften Charakter hat. Uiber der Oefnung, wodurch die Speiſen gereicht werden, hängt eine Schilderei von Cavalier Bambino. Ein Engel ſtürzt über Frevler her. Ich konnte mir nicht Zeit geben, die Geſchichte zu entwikeln, ſonſt würde ich von dem, der mitten unter den Unglüklichen hinſtürzt, eine Aufklärung erwarten. Es war mir nicht mög- lich, in der Eile irgendwo charakteriſtiſche Merkmale, oder auch attribute gewahr zu werden, und mein Füh- rer der dieß Gemälde alltäglich vor Augen hat, ein Mönch dieſes Kloſters, hielt es anfangs für eine Burle oder, weil es im Grunde der Spielkarten giebt, für ein kurzweiliges Kartenſpiel: als ich aber ſeiner launigten Erklärung von der ungewöhnlichen Lage der Spieler, und dem heroiſchen Anſehn ihres Verfolgers einige Grüude entgegenſezte, ſchien er geneigt zu ſeyn, die ganze Vorſtellung für ein Vermählungsfeſt zu hal- ten, geſtand mir aber, als ich hierüber den Kopf ſchüttelte, aufrichtig ein, daß es ihm noch niemals beigekommen ſei, der Sache nachzudenken. Ich merkte es wol, auch ohne dieß aufrichtige Geſtändniß, und gab die Hofnung auf, von ihm einige Aufſchlüſſe zu erhalten. Der Engel iſt herrlich ſchön und erhaben: ſeine Macht; womit er die unglüklichen niedertritt, iſt vortreflich, ohne Karricatur, mit Auſtand und Ho- heit ausgedrükt. Auch die nidergeſtürzten ſinken, und liegen nicht wie rohe unedle Menſchen, wenn gleich ihre Stellungen ſchwer und künſtlich ſind. Das Ge- mälde empfiehlt ſich überhaupt durch Leben und Cha-

rak-

rakter mit Anſtand ohne Uibertreibung: ſeltene Eigenſchaften in Schildereien, worin ſtarke, lebhafte Handlungen vorkommen, Uiber dieß alles iſt das Kolorit ſchön und munter, nur vielleicht zu ſüſſe für dieſen Gegenſtand.

Ich weiß nicht mehr, welches Schikſal mich hierauf in die Kirche der h. Katharinen gebracht habe; ſie liegt ferne von dieſer Schule im Quartire des Kanalregio, und gehört den Nonen, die nach Auguſtins Regel leben. Man ſieht hier ein ſchönes Bild von Santo Zago einem Schüler Tizians, ſo ſehr im Geſchmake des Lehrers, daß man es wol auch für deſſen Arbeit hält: Es ſtellt den Engel mit Tobias vor und Le Fevre hat es im Kupfer geſtochen. Auch Tintorct, Palma der jüngere, und Andrea Vicentino haben hieher Malereien geliefert, aber ich verweilte nur bei einer berufenen Schilderei des Paul Veroneſe über dem Hauptaltare: Es iſt Katharinens Verlobung, von welcher man viel Aufhebens macht. Katharinens Profil iſt zimlich gut; aber der breite Kopf, und die vollen ſatten Wangen, noch mehr ihre verdroſſne unzufriedne Miene, zumal bei dieſer Handlung zeugen nicht vortheilhaft von ihrer Seele. Maria hebt ſich kaum aus der gemeinen Natur aus; und das Kind Jeſu taumelt über ihren Schooße nach Katharinen hin. Die Begleiterinnen der frommen Braut, und die Köpfe der Engel ſind wol gebildet, aber nicht mehr, als

beſ-

beſſere Natur. Unter den Engeln gefällt mir derjeni- ge vorzüglich, welcher das Buch ofen hält; er iſt we- nigſtens ein guter Mädchenkopf. Auguſtin Caracci hat dieß berühmte Gemälde in Kupfer geſtochen.

Eine ſehr berufene Malerei von Tizians Hand iſt in der Kirche der ehemaligen Jeſuiten zu ſehen, näm- lich die Marter des heiligen Lorenz. Das Bild iſt mit Firniß überzogen, ſo wol etwa nöthig ſeyn mochte, aber wenigſtens in dieſer Stellung und bei dieſem ein- fallenden Lichte keine gute Wirkung hat. Kornel Cor- te hat es in Kupfer geſtochen: der Kupferſtich wollte mir nie gefallen; aber die Malerei ſelbſt iſt ein herr- liches Werk. Der Heilige hat einen ſchönen edlen Kopf. Es iſt leicht zu erachten, daß die Bitterkeit des Schmerzens die Lage der Muskel verändert, zum Nachtheil der ſchönen Züge, aber auch gerade ſo viel nur, als nöthig war, das ſchmerzhafte Gefühl in ei- ner groſſen Seele auszudrüken. Die vier geſchäftigen Henker gehören in die Zeichnungſchule, ſo lange es noch angeht, Anatomie und Stellungen von dem Weſen der Kunſt abzuſondern. Es ſind hier noch manche gute Malereien. Der ſterbende Joſeph auf einem der Seitenaltäre dünkt mich von Giordanos Hand: das Bild hat gelitten, und der Ort, wo es ſteht, iſt viel zu dunkel. So viel man denn doch noch abſehen kann, ſcheint Chriſtus und ſeine Mutter ein edles Anſehn zu haben. Eine Himmelfart Marien von Tintoret iſt noch ſchlimmer zugerichtet: der Scha-

den iſt um ſo wichtiger, als das Verdienſt dieſes Gemäldes vorzüglich in der Kraft des Kolorits beſtand denn weder die Hauptfigur, noch die fromme Verſammlung iſt über die gemeine Natur erhaben. Daß wir in den Kirchen nur alte Meiſter finden, hat ſeine guten Gründe: denn unſere Voraͤltern haben der Kirchen ſo viele gebaut, daß uns nichts mehr übrig blieb, als wol etwa die überflüſſigen eingehn zu laſſen: es iſt dieß eine Urſache mit, warum die Künſte in unſern Tagen eher ſinken, als ſteigen. Wo kein Verdienſt, und keine Gelegenheit iſt, ſein Talent zu prüfen, oder ſeine Kraft zu ſpannen, liegt Bemühung und Nacheiferung dahin. Unſtreitig haben die vielen Kirchen der neueren Kunſt emporgeholfen: wenn wir gleich in dieſer Rükſicht mit Gemälden von einerlei, ja wol auch von gar keiner, oder einer geſchmakloſen Erfindung überſchwemmt worden ſind, ſo können wir denn doch nicht leugnen, daß alle Zweige der Kunſt vom Kirchenaufwand Kraft und Nahrung erhalten haben. Was ſoll nun der Künſtler in unſeren Tagen? Kirchen ſind voll mit Werken der Alten, für Galerien der Groſſen werden nur Gemälde unſerer Vorfahren aufgeſucht, und die Wohnungen der Reichen ziehen ihre Damaſte, oder groteske Verzierungen den Werken der Kunſt vor. So haben wir Künſtlern alle Wege, groß zu werden, ſorgfältig abgeſchnitten, und wundern uns denn doch, daß wir in unſern Tagen keine Raphaele haben. Rom wird ſich lange noch einiger Künſtler zu rühmen haben, denn es giebt ihnen zu leben.

Die-

Dieſer Fall iſt in Venedig vorüber, und es wäre ungerecht, die Kunſt beſchuldigen wollen, daß ſie ſich in unſerm Jarhunderte keine Tiziane gezogen hat. Wenn man izt in Venedig ſchwächer kolorirt, als man von der beſten Schule der Koloriſten erwarten ſollte, ſo vergeſſe man nicht, daß ſich bei Künſtlern auch andere Verhältniſſe geänderet haben. Venedig hat izt keinen wichtigen Maler; und wäre einer da, ſo bliebe ihm wol nichts übrig, als ſein Vaterland zu verlaſſen. In unſerm Jarhundert hat ſich Johann Tiepolo nach deutſchen Höfen, und ſein Sohn Dominik nach Spanien begeben. Dieſe Betrachtung dürfte uns zu weit führen, wenn wir den Blik auf unſer Vaterland werfen, ſo mittelmäſſige Künſtler des Auslands nährt, und heimiſche darben läſt. Ich ſeze mich alſo in meine Gondole wieder, um dieſer Wanderung nach Kirchen ein Ende zu machen.

VII.

Neapel den 2. November 1788.

Das Arſenal von Venedig iſt in den Augen der Venezianer das einzige in der Welt. Man muß inzwiſchen eingeſtehn, daß es ein wichtiges Werk ſey, denn es faßt in ſich alle Rüſtungen zur See und zu Lande. Da dieſe anderswo insgemein getrennt ſind, ſo iſt in Venedig nicht nur der Umfang des Gebäudes ungemein groß, ſondern man hat auch das Ver-

gnü-

gnügen, auf einem Plaze alles beiſammen zu ſehen, was man ſonſt in verſchiedenen Städten, oder gewiß in unterſchiedlichen Revieren derſelben Stadt, nicht ſelten auch auſſer Städten zu ſuchen hat. Die Verhältniſſe, worinn ſich Venedig befindet, haben dieſe Vereinigung beinah notwendig gemacht. Sie iſt die wichtigſte, und zugleich die ſicherſte Stadt der Republik, alſo der natürliche Vereinigungspunkt aller Macht zur See und zu Lande: und die Woltat des umgebenden Waſſers macht eine Verbindung bequem, die anderswo ihre Schwierigkeiten haben würde. Es iſt dieſes Arſenal eigentlich eine befeſtigte Jnſel, drei italieniſche Meilen im Umfange, das Kaſtell von Venedig. Vermutlich haben hier die flüchtigen Bewohner des feſten Landes zuerſt Sicherheit und Schuz geſucht. Es hat nur zwei Eingänge, nicht ſehr voneinander abgelegen, den einen für Schife gegen die ofene See, den andern von der Landſeite über einer herrlichen Marmorbrüke. Wer große Zeughäuſer, und Arſenäle in England geſehen hat, kann hier wol nichts neues finden. Es ſind hier bei viertauſend Hände beſchäftiget: Die Fabrik der Tauwerke liegt ganz abgeſondert: alles was zu Segeln gehört wird gröͤßtentheils von Weibern verfertiget. Die Stükgieſſerei, ein weitläufiges Werk, weiſt eine Bohrmaſchine auf, die verdient geſehen zu werden, und hat verſchiedene Vorrathshäuſer mit allen Arten des groſſen Geſchüzes angefüllt, worunter aber viel unnüzes Zeug iſt: man will an Kanonen einen Vorrath von ſechs Tauſenden

zäh-

zählen, deren aber gewiß die meiſten eiſern, und gu-ten Theils, vielleicht weil man das Eiſen nicht wol zu behandeln weis, unbrauchbar ſind, ein Uibel, dem man ſeit einigen Jahren bedacht war, mit Ernſte zu ſteuren. Nicht geringer iſt der Vorrath an kleinen Feuergewehren; in einigen Sälen, die man le Sale vecchie nennt, ſollen deren für zwanzig tauſend Mann ſeyn; in anderen, le Sale nuove, für dreiſſig tau-ſend: wahrlich genug für einen Staat, deſſen Trup-pen ſich kaum auf die zwölf tauſend belaufen. Brauch-barer für Venedig möchte der große Vorrat an Bau-holz, an Steuerrudern, an Maſten, und Rudern ſeyn, die hie und da in verſchiedenen Behältniſſen auf-bewahret werden. Sonderbar iſt die Vorſorge, wel-che bei den vielen Werften gebraucht wird: ſie ſtehen unter Verdeken, die nach Umſtänden auch erhöhet wer-den können; wodurch man den Vortheil erhält, daß Regen und Sonne den angefangenen Schifen auch in längerer Zeit keinen Schaden bringt. Damit auch nichts zur völligen Rüſtung fehle, ſo trift man hier Raffinerien für Saliter, geräumige Behältniſſe des rohen ſo wol als des geläuterten, Werkſtätte und Vor-ratshäuſer für Lavetten, für Wägen, für Ruder, und andere See, oder Kriegsbedürfniſſe. Mitten aus dieſen kriegeriſchen Vorrath heben ſich auch einige Werke der Kunſt; ſie ſind aber von keiner Bedeutung. Uiber der Marmorbrüke, welche von Seite des Lan-des nach dem Arſenale führt, ſtehen acht marmor-ne Statuen von guten Meiſtern: ſie ſtellen Tugen-

den vor, wie uns die Attribute verſichern, wenn gleich die Charaktere ſchweigen. Zwei Löwen an den Seiten ſind koſtbare Reſte des Altertums. Die Inſchrift ſagt, die Venezianer hätten ſie aus der Levante gebracht. Einer derſelben unterſcheidet ſich durch das Edle des Ausdrukes: er iſt voll Kraft, und wiewol die Natur in dieſer Rükſicht gegen Löwen ſehr freigebig iſt, ſcheint doch die Kunſt noch den Vorzug zu haben; ein Beweis, daß das Altertum auch bei Thieren eine Art vom Ideale angebracht hat, gemäß dem Grundſaz, daß ſie veredeln müſſe: eine Aufſchrift in Bronze unter dem einen Löwen ſagt uns kurz die Geſchichte derſelben. Athenienſia venetæ claſſis trophæa veneti Senatus Decreto in Navalis veſtibulo Conſtituta Anno Salutis M D C L XXXVII. Sie ſollen an einem der Häven von Athea nah an dem groſſen Tempel Jupiters und Minervens geſtanden haben. Plinius macht davon Erwähnung im 31. Buche ſeiner Naturgeſchichte, und Pauſanias in Attica. Es war Franz Moroſini, der ſie nach Athens Eroberung von ihrem alten Plaze abnahm, und mit andern Siegeszeichen nach Venedig übertrug. Etwas ſchwülſtiger iſt die andere Aufſchrift unter dem ſtehenden Löwen: ich ſeze ſie aber hier an, weil ſie uns den Eroberer des Pelopones, der dieſe beiden Kunſtwerke von dem Pireum Athens abgenommen hat, zu erkennen gibt. Franciscus Maurocenus Peloponneſiacus, expugnatis Athenis marmorea Leonum ſimulacra, triumphali manu

nu

nu e Pireo direpta, in Patriam tranſtulit, futura Veneti Leonis, quæ fuerant Minervae Atticae Ornamenta. Uiber dem Eingange ſelbſt ſteht der geflügelte Löwe der Republik, und über dem Löwen die Statue der h. Juſtina. Beſſer als dieſe, iſt von Sanſovins Meuſel, was man wol hier nicht ſuchen ſollte, das Bildniß Marien in Relief über einem anderen Eingang zum innern des Arſenals.

Womit man ſich hier gegen Fremde breit macht, iſt vorzüglich der bekannte Bucentoro, eine Barke, die keine andere Beſtimmung hat, als die jährliche Vermählung des Doge mit dem Meere von Adria zu feiern. Sie hat hundert Schuh in die Länge, und in die Breite ein und zwanzig. Man ſieht gleichſam zwei Geſchoße, deren das untere die Geſtalt einer Galerie hat, mit sechs und zwanzig Rudern zu jeder Seite, das obere eine gedekte Halle vorſtellt, die ſich vom Hintertheile des Schifes bis nah ans Vordertheil erſtrekt. Hier ſizt der Doge zur Zeit der Feierlichkeit über einem Throne, nebenher die Miniſter auswärtiger Höfe, und eine beſtimmte Anzahl Senatoren. An Pracht ließ man wol nichts ermangeln. Des Goldes mehr, als genug iſt, die künſtlichen Schnizwerke, die Sammetgedeke, die Tugenden und Jahreszeiten, der Pavillion des heiligen Markus mit ſeinem Löwen, der Sonnenſchirm des Doge, die acht Fahnen der Republik, alles gibt dem Schife ein ſehr feierliches Anſehn: dafür iſt es aber auch nur zur Parade,

rade, noch ſicher genug über den Lagunen, aber auf ofener See im Falle eines Sturmes höchſt gefährlich, weil es der Gewalt der Wellen nicht widerſtehen könnte. Daher derjenige, welcher die Ehre hat, dieſe Barke zu führen, ſeinen Kopf verbürgen muß, daß er den anſehnlichen Theil der Republik wieder unbeſchädigt ans Land bringen will: weil man ſich aber vermutlich mit ſeinem Kopfe für den Verluſt nicht allerdings ſchadlos halten würde, ſo braucht man die Vorſicht, den Bucentoro von zwei Galeren begleiten zu laſſen, die im Falle eines plözlichen Sturmes zur Rettung bereit wären: denn am Tage der Feierlichkeit, geht es bis an den Lido, wo die See anfängt, damit es nicht das Anſehn habe, als ob ſich die Republik mit den Lagunen vermählte. So anſehnlich auch die Pracht dieſes Tages iſt, an welchem bis vier tauſend Fahrzeuge die Lagunen beleben, dürfte ſie dennoch wol lange ſchon eine andere Wendung genommen haben. Denn heute noch mit einer Seeſchlacht groß thun, gegen einen Kaiſer, der nun über ſechs Jarhunderte ſchläft, und deſſen Stärke, als er wachte, gewiß nicht zur See war, dünkt mich allerdings etwas ſonderbar zu ſeyn: auch die Worte, deſponſamus te mare, in ſignum veri perpetnique dominii, deren ſich der Doge bedient, in dem Augenblike der Trauung, da er den Goldring in die See wirft, paſſen nicht ſo ganz auf unſere Tage, wann wir auch mit noch ſo vieler Nachſicht das komiſche des Einfalls dem zwölften Jarhundert zu guten halten.

In

In dem Quartiere, ſo ſeinen Namen von dieſem Kaſtelle führt, liegt auch die Patriarchalkirche zum heiligen Peter. In der erſten Hälfte des neunten Jarhunderts, als ſie gebaut wurde, war nur ein Biſchof in Venedig: die Patriarchen haben ſie anfangs erneuert, und ausgebeſſert, weil ſich aber aus der alten Form nichts gutes machen ließ, hat ſie der Patriarch Tiepolo im ſiebenzehnten Jahrhundert aus dem Grunde neu gebaut, und in die ſchöne Form gebracht, die man izt mit Vergnügen ſieht. Auſſer dem artigen Bau, und dem ſchönen Fußboden dieſer Kirche, trift man hier auch eine Seltenheit, die ſich ſo leicht nicht vermuthen läßt. Es iſt die Catheder, worauf der h. Petrus in Antiochia geſeſſen hat, und damit ſie ja an deren Aechtheit nicht zweifeln können, weißt man ſie an die Samaritiſchen Charaktere, wovon die Catheder voll iſt. Der griechiſche Kaiſer Michael der dritte hat ſie zum Geſchenke verehrt, entweder an Peter Gradenigo in Jahre 1310. wie die unvorſichtige Aufſchrift ſagt, oder an Juſtinian Participazio, wie die Geſchichte will. Es war eine Zeit, in welcher die Griechen derlei Geſchenke in guter Anzal machten, weil ſie die Venezianer theils nöthig hatten, theils auch ſehr rechtgläubig fanden. Das hieſige Biſtum, welches ſchon im Jahre 774. begann, wurde erſt im Jahre 1379. zum Patriarchate erhoben, eine Würde, die der Beherrſcherinn des adriatiſchen Meeres um ſo mehr gefiel, als der Patriarch jedesmal nach dem Tode ſeines Vorfahres durch die Stim-

 men,

men, des Senates gewählt wird. Man muß ſich inzwiſchen wundern, daß die Päpſte an die Republik willig überlieſſen, was ſie an deutſchen Kaiſern hartnäkig beſtritten haben.

Die Kirche hat Malereien von guten Meiſtern, Liberi, Tizianello, Paduanino, und andern: es lohnt ſich aber der Mühe nicht, da lange zu verweilen: die beſten ſind von Paul Veroneſe, von Guido Reni, und Luka Giordano. Der leztere hat auf einem Seitenaltare die Seelen der Abgeſchiedenen in dem Orte ihrer Reinigung vorgeſtellt, wie ſie um Hilfe nach Marien flehn, die hoch über Wolken mit ihrem h. Kinde ſizt. Sie hat keine vorteilhafte Bildung; wenn gleich das Profil nicht unangenehm iſt, zerſtört doch die Völle des Angeſichts, und die allzuruhige, oder vielmehr ſatte Miene alle Idee zwekmäſſiger Schönheit. Das Flehn der unglüklichen ſcheint ſie nicht zu rühren, obſchon ihr Leiden, nach den gemeinen Begrifen vorgeſtellt, allerdings zu rühren fähig wäre. Wie die ganze Vorſtellung, ſo ſind auch die Figuren der leidenden, niedriger Art; nur die mittlere hebt ſich durch ihre Bildung, und ſanfte Empfindung aus.

Uiber der Taufkapelle ſieht man Magdalenen von Guido; das Kolorit hat ſehr gelitten, zumal, da das Bild in des Künſtlers hellen Manier gemalt iſt; an den beiden Engeln bemerkt man denn doch noch Guidos Grazie; an Magdalenen nicht ſehr: hingegen

ver-

verräth ſie mit ausgeſpannten Armen, mit dem gehobenen Angeſichte, mit weinenden Augen, mit gekrümten Leibe, und mit geſunkenen Knieen viel Schmerz über ihr ehemaliges Leben. — Der Hauptaltar war geſchloſſen, und der Patriarch, ſagte man, habe den Schlüſſel. Das Bild ſtellt Johann den Evangeliſten vor, das lezte Werk von dem Pinſel des Paul Veroneſe: wiewol ich es mit Vergnügen würde geſehen haben, brachte mich denn doch die wenige Muſſe, und die vielen Weitläufigkeiten, womit die Aufſchlieſſung verbunden war, auf den Entſchluß, mich ſogleich wieder in meine Barke zu ſezen, und nach der Kirche des heiligen Joſeph fahren zu laſſen.

Es iſt dieſelbe weder ihres weiten Umfanges, noch der uralten Form wegen ſehenswert; aber Malereien von Paul Veroneſe zogen mich hieher. Das Gemälde des Hauptaltars gibt die Anbetung der Hirten, und überdieß noch zum Uiberfluße des heiligen Hieronymus. Maria hat ſehr viel Grazie, mehr gewiß, als man gewohnt iſt, auf den Werken dieſes Künſtlers zu ſehen. Wenn gleich das Angeſicht etwas zu rund gehalten iſt, und die Züge mehr Sanftheit als Kraft verraten, ſo hat ſie doch einen ſchönen, edlen Charakter, und ihr beſcheidenes Wolwollen, ihre liebenswürdige Eingezogenheit, ihre menſchenfreundliche Miene, verdienen vorzügliche Empfehlung. Joſeph und die Hirten ſind der gemeinen Natur abgenommen, ſo wie Hieronymus nach dem gewöhnlichen

Begriffe roher Stärke. Das Kolorit iſt in Rükſicht auf andere Malereien noch ſo ziemlich erhalten worden, wiewol es von der allgemeinen Schwärzung nicht frei geblieben iſt. Man ſehe dagegen ſeine Verklärung auf Tabor an einem Nebenaltare: welch ein Abſtand! nicht ſowol des ganz verderbten Kolorits wegen, als vorzüglich in Rükſicht auf Ausdruk. Die Stellungen des Heilands, und ſeiner beiden Gefährten ſind weder edel noch ſchön, vielmehr das Angeſicht des Elias warhaft häßlich, und die drei Jünger, welche vom Berge hinauf ſehen, rohe, gemeine Natur; nur Johann ſcheint ſich der beſſern zu nähern. — Noch weniger Empfehlung verdient auf einem andern Nebenaltare der heilige Michael von Tintorett: Es iſt ein Kindeskopf, der im eiſernen Harniſch ſtekt, eine Wage vor ſich hält, und unverſtört auf dieſelbe hinblikt. Ihm gegenüber ſteht ein Doge, oder was er etwa ſeyn mag, wol gepinſelt, aber ſo kalt, daß man nicht wol erraten kann, was er hier zu machen habe.

Wenn man den groſſen Kanal nach der mittäglichen Seite fährt, erhebt ſich am Ende deſſelben eine herrliche Kirche, genannt S. Maria della ſalute. Die Breite des Kanals, zumal in dieſer Gegend, die Ausſicht in die ofene See, die breiten Stufen, die am Orte der Landung aus dem Meere hervorſteigen, über denſelben ein geräumiger Plaz mit Marmor gedekt; wiederum eine herrliche Treppe aus Marmor, die zur Kirche führt; die prächtige Auſſenſeite derſelben ganz von Mar-

mor

mor mit Säulen, Nichen, Statuen verziert in einem groſ-ſen Geſchmake; eine vortrefliche Rotunde, die über die Auſſenſeite hervorragt, von Säulen unterſtüzt, deren Höhe über die vierzig Schuh mißt; darüber ein Säulengeländer, Statuen, und die groſſe Kuppel, mit ihrer Laterne, nicht weniger als achzig Schuh hoch, geben in der That ein herrliches Anſehen. Der Senat ließ ſie im Jahre 1631, nachdem er der verderbenden Seuche wegen das Jahr zuvor ſich durch ein Gelübde dazu verbunden hatte, vom Grunde aufbauen. Der Baumeiſter Longhena ein Venezianer hat ſich Ehre gemacht. Hingegen erwies die berühmte Malerſchule von Venedig eine Dürftigkeit, die uns überzeugt, daß ihre Epoche dazumal ſchon vorüber war. Man muſte Fremde, einen Luka Giordano und einen Varotari herbeirufen, und was noch mehr iſt, die Kirche zum heiligen Geiſte plündern, um dieſe neue mit Gemälden von Tizian, von Liberi, von Tintoret auszuſtatten. Tintorets Hochzeit in Kana wurde eigentlich aus dem Speiſeſal eines Kloſters abgenommen, und in die Sakriſtei dieſer Kirche übertragen, woran man aber auſ-ſer einer glüklichen Verteilung des Lichts eben nichts wahrnimmt, ſo der Uebertragung wert wäre.

Der Hauptaltar iſt nicht nur ſeines ſchönen Baues, der vielen Säulen, und der guten Statuen wegen, ſondern auch darum merkwürdig, weil hier abermal ein Bild Marien von der eigenen Hand des heiligen Lukas aufbewahret wird, wie mans näm-

lich dem General Moroſini in Kandien, wovon er es nach Venedig brachte, theuer zugeſichert hat. Es läſt ſich aber hieraus eben ſo wenig, als aus dem Bilde in der Markuskirche auf die Kunſt der damaligen Zeiten ſchlieſſen, weil man, wenigſtens in dieſer Entfernung, auſſer einem ſchwarzen Vierek nichts gewahr werden kann. Luka Giordano hat hieher drei Werke ſeines Pinſels geliefert: Sie ſtellen die Anbetung der Hirten, die Himmelfart Marien, und ihre Darſtellung im Tempel vor. Das Verdienſt derſelben iſt verſchiedentlich, nur kommen ſie hierinn überein, daß die Hauptfigur jedesmal unbedeutend iſt. Auf der Anbetung der Hirten hat ſie viel ähnliches mit einem holländiſchen Landmädchen, daß es wol nicht leicht abzuſehen iſt, wie Giordano zu dieſer Idee gelanget ſey; die Figuren der Schäferinnen ſind weit erträglicher, aber um ſo roher die Hirten. Das andere Gemälde empfiehlt ſich durch gute, lebhafte Stellungen, und eine ſtarke Wirkung des Lichtes, welche wol von dem gewaltigen, etwas harten Schatten herzurühren ſcheint; dagegen erſcheint der Charakter Marien ſehr ſchwach, und die übrige Verſammlung iſt durchaus gemeiner Art. Etwas edler gedacht ſcheint die Darſtellung im Tempel; wenn gleich der Pinſel nicht viel Feinheit hat, ſo ſind denn doch die Charaktere der Figuren, zwar noch lange nicht gut, aber feiner und annehmlicher, oder gewiß der guten Stellungen und der ſchönen Gruppirung wegen gefälliger. Tizians Gemälde an der Deke ſind aus der Kirche des h. Geiſtes übertragen

wor-

worden; ſie ſtellen den Tod Abels vor, das Opfer Abrahams, und Davids Dankopfer nach dem Siege wider Goliath; es iſt ſonderbar, wie gut ſich an dieſen Malereien das Kolorit erhalten habe, und ſcheint die Bemerkung zu beſtätigen, das die Seedünſte den Werken der Kunſt in einer gewiſſen Höhe nichts mehr anhaben können.

Wir haben nun der Kirchen genug durchgewandert, und wenn uns gleich deren noch eine gute Anzal übrig bleibt, worinn ſich die vornehmſten Künſtler der Schule von Venedig gezeigt haben, ſo wird es denn doch kein unangenehmer Wechſel ſeyn, einige Paläſte die ſich von Kunſtwerken auszeichnen, inzwiſchen zu beſehen, wäre es auch nur um der Urſache willen, daß ſich das Auge an gut erhaltenen Malereien von ſeiner Anſtrengung wieder erholen kann. In der Baukunſt haben die Italiener unſtreitig den Vorzug, ſeit ſie die ſchönen Proportionen alter Ruinen verſtanden, und die edle Einfalt derſelben zum Gegenſtand ihrer Nachahmung gemacht haben. Dieſen Weg trat Michael Angelo, Vignola, Palladio, Brunelleschi, Vanvitelli. Viele andere blieben nicht weit zurük: aber nicht alle Baumeiſter Italiens wurden von dieſem hohen Geſchmake geleitet: ein guter Theil geriet auf Abwege, da er neu zu ſeyn, und ſich über andere zu erheben ſuchte. Man rief das Ausſchweifende zu Hülfe, ergrif der Verzierungen mehr, zog nicht mehr eine haushälteriſche Sparſamkeit zu Rathe, vergaß der Bedeutung

und dachte nur aus Auge. Es ging alſo der Baukunſt nicht anders, als der Malerei, oder jeder anderen Kunſt, deren endliches Ziel in Nebenzweke übergieng. Selbſt die Proportionen verloren ihr Maaß, ſo eine weiſe Abſicht beſtimmt hatte, und fielen ins tändelnde oder übertriebene, je nachdem der Baumeiſter ſich durch das Gefällige, oder durch das Prächtige auszeichnen wollte. Von Bernini an bis auf Borromini gewann Uiberladung und Künſtelei, ſo wie Kunſt und Geſchmak verlor.

In Venedig ſind zwar nicht die beſten Muſter der Baukunſt: unterdeſſen gehören denn doch die Werke des Palladio unter die wahren Meiſterſtüke: allein er hatte mehr Gelegenheit ſich in Vicenza, ſeiner Vaterſtadt, als in Venedig zu zeigen. Vielleicht würde ſich der Geſchmak an italieniſchen Gebäuden allgemeiner verbreitet haben, wenn ſie der Bequemlichkeit mehr hätten, und gefälliger aufs Auge wirkten: von den bequemen Abtheilungen, und Nebenkabinetten wiſſen die Italiener nichts: ihre Wohnungen beſtehen in einer Reihe groſſer Säle, die zumal des Winters viel Unbequemlichkeit haben. Freilich iſt hier die Kälte ſo anhaltend nicht, als über den Alpen; aber ſie wird denn doch von Zeit zu Zeit ſehr empfindlich, zumal in Venedig, und in allen Gegenden, die nahe Gebirge haben, deren gewiß die mehreſten ſind. Die ſtrengſte Kälte in Deutſchland war mir weniger empfindlich, denn ich hatte Mittel dagegen, als ein weit geringerer

ringerer Grad in Italien, dem ich den langen Tag ohne Rettung ausgeſezt blieb. Es ſtünde der Baukunſt immer wol an, darauf Rükſicht zu nehmen, und durch bequeme Abtheilungen der Wirkung des Kaminfeuers mehr Kraft zu geben. Auch außerdem haben wol angebrachte Nebenzimmer ihre Vorteile, die man in Italien gröſtentheils entbehrt.

Wenn übrigens die Paläſte, zumal in Venedig, kein gefälliges Anſehen haben, ſo trägt die Schuld nicht ſowol die Kunſt des Baumeiſters, als das Schmuzige, woran die Einwohner Italiens ſeit Jahrhunderten gewohnt ſind. Es iſt einem Fremden gewiß ſchwer, Gebäude beim erſten Anblik ſchön zu finden, deren Auſſenwände, wenn ſie gleich vom koſtbarſten Marmor gebaut ſind, wie geräuchert vor ſeinen Augen aufſtehn. Allein ſo was würde man noch willig auf die Rechnung der Zeit ſchlagen, wenn ſich nicht Merkmale der Verwarloſung darſtellten, welche mit dieſer Rechnung nichts zu thun haben. Man ſteht nicht ſelten vor einem herrlichen Palaſte, und ſieht ſo manches, was den zerfallenen Ritterſizen des dreizehnten Jahrhunders beſſer ſtehn möchte, hier Fenſteröfnungen ohne Fenſter, dort verbrochenes oder geſchwärztes Glas, und vor allen Balken, deren Einfalt nicht verdient, empfohlen zu werden: ſie beſtehn aus ungehobelten Dielen, ſo gefügt, daß nicht nur die dike Luft der Kanäle, ſondern auch geballte Menſchenhände freien Durchzug finden. Man ſieht leicht ein, wie unanſehnlich ſo ein

Ge-

Gedek der vielen Oefnungen ſeyn müſſe: aber wenn ſie wol gar aufſtehn, mit Querſtangen feſtgehalten, und die Auſſenwände des Palaſtes an beiden Seiten der Fenſter verzieren, dann iſt die Pracht vollends beiſammen. Dazu kömmt noch, daß die innere Einrichtung die widrigen Eindrüke, welche die Auſſengeſtalt machte, nicht verlöſchen kann. Man ſieht wol gemeiniglich die Wände mit Malereien behangen; aber die Fußböden aus Bakſteine, die uralten Schnizwerke über Spiegel und Gemälde, und die Meublen, die noch antiker ſcheinen, als der geſchwärzte Pallaſt, weken nicht einmal die Idee von unſern Bildergallerien.

Unterdeſſen geſtehe ich willig ein, daß dieß alles weder den Malereien ihren Werth, noch den Werken der Baukunſt ihr anerkanntes Verdienſt nimmt. Es ſind in Venedig nur wenig Häuſer der Privaten, die mit Kunſtſammlungen auftreten können: ich ſah deren viere, aber ich ſchmeichle mir denn doch, das vorzüglichſte geſehen zu haben. In dem Hauſe Farſetti findet der Kunſtliebhaber ein berühmtes Beiſpiel von Unterſtüzung und Beförderung der Künſte. Ein Abt aus dieſem Hauſe, vertraut mit den Antiken, und überzeugt, wie viel Einfluß antiker Statuen auf die Ideen der Künſtler haben, ſuchte in Rom die Erlaubniß an, von den beſten Antiken Abgüſſe zu machen: er erhielt ſie unter dem Bedingniß, aus jeder Form zwei Statuen zu gieſſen, und deren eine dem Inſtitut von Bologna zu überlaſſen. Gewiß ein groſſes Unterneh-

nehmen für einen Privaten, dem ſich mächtige Fürſten nur ſparſam unterzogen haben. Dafür hat Venedig beinah alles, was Rom in dieſer Art wichtiges beſizt: Noch niergend außer Bologna, ſelbſt in Manheim nicht, habe ich eine ſo reiche Sammlung von Abgüſſen geſehen: Es wäre nur zu wünſchen, daß man davon ſo öffentlich, wie von Büchern in Bibliotheken, und ohne Zurükhaltung Gebrauch machen könnte. Auch die Gemäldeſammlung iſt hier zahlreich: und wiewol ſie ſich nicht durch vorzügliche Malereien auszeichnet, ſo verdient ſie doch von der Verſchiedenheit der Meiſter empfohlen zu werden. Für eine Galerie, die noch allerlei Lüken, und von Italienern die nicht ſehr berühmt ſind, oft gar nichts aufzuweiſen hat, dürfte hier ſo manches brauchbar ſeyn. Ich will davon keine Beſchreibungen geben, aber eine kurze Anzeige, lieber Freund, dürfte Ihnen nicht unangenehm ſeyn. Von Giorgione iſt hier eine Sibylle, die eine Hand auf ein Buch geſtemmt, und ein Mann, ſchwarz gekleidet, der ein Kind leſen lehrt, auf beiden Bildern die Figuren bis halben Leib. — Eine Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers iſt von Tizians Hand; ſo wie das Porträt eines Edlen von Venedig; und deri Figuren bis halben Leib, vermutlich ein Familienporträt. — Von Corregio zeigt man eine Zeichnung, die Madonna mit dem heiligen Kinde — Putiphars Gemahlinn reizt Joſephen, von Albani — Simſon ſtürzt über ſich den Tempel ein, von Tintoret: und

Abra=

Abrahams Opfer von ebendemſelben. — Wiederum eine Madonne mit ihrem Kinde, von Jakob Palma — Guercino hat eine ſonderbare Vorſtellung gegeben: Ein Kind mit dem Todtenkopf über einem Buche. Die h. Appollonia bis halben Leib. Der heilige Franz auf ſeinen Knieen, über den Händen einen Chriſtus; und die Erſcheinung des Herrn in Emaus ſind von Prete Genueſe — ſcherzende Kinder, und auf zwei andern Bildern Satiren, und Phantaſien von Carpioni — Von Luka Giordano hat dieſe Sammlung eine Semiramis zu Pferde, von vielen Sklaven umgeben; eine Galatee begleitet von Gottheiten des Meeres, und einen Seneka im Bade, wie er ſchreibenden Schülern ſeine Lehrſäze angiebt; aber der Proſerpinenraub iſt nicht Giordanos Werk, ſondern von der Hand eines ſeiner Schüler. — Saſſoferrato, ſonſt auch Johann Salvioni genannt, hat hieher drei Malereien geliefert; die eine ſtellt den heiligen Joſeph vor, eine ganze Figur, mit dem Kinde Jeſu: die andere eine Verkündigung Marien; und die dritte eine Madonna bis halben Leib. — Sonſt ſieht man hier auch aus der Schule Pauls Cagliari, insgemein Veroneſe, eine Madonna mit dem Kinde Jeſu in Geſellſchaft vieler Heiligen; ſo wie eine Anbetung der Hirten, und eine Suſanna im Bade mit den lüſternen Greiſen, von Carletto Cagliari dem Sohne des Paul Veroneſe. — Leander Baſſano mit einem großen Markte, worauf viele Figuren, verſchiedenes Gevögel, und allerlei Thiere

vor=

vorkommen; Johann Donducci, ſonſt Maſtelleta genannt, mit Johann dem Täufer, wie er ein zahlreiches, und begierig horchendes Volk in der Wüſte lehrt; Alexander Varatori, insgemein Paduanino, mit einem Heiligen am Kreuze, umgeben von traurenden Engeln; Friederich Zuchero mit einer Anbetung der Weiſen; Salvator Roſa mit Katons Tode; Simon da Peſaro mit einem unbedeutenden Porträte, und einer Vorſtellung des Moſes, der ſo eben die Tafeln des Geſezes erhält; Joſeph dal Sole mit einer Agar und ihrem Sohne, denen der Engel erſcheint; Jakob Palma der jüngere mit einem betenden Hieronymus, den Heiland vor ſich, und einen Löwen zu ſeinen Füſſen; Andrea del Sarto mit einer ſizenden Madoma, das Kind Jeſu auf ihrem Schooße, und Joſephen hinter ſich; Anton Tempeſta mit einem Jagdſtüke; Gaspar Pouſſin mit einer Landſchaft und alten Gebäuden; Polydor Caravaggio, mit zwei länglichten Gemälden, worauf Opfer und allerlei Phantaſien vorgeſtellt ſind; gehören unſtreitig unter die bekannteren Künſtler, wenn wir gleich von vielen derſelben in deutſchen Galerien nur ſehr wenig aufzuweiſen haben. Allein man findet hier auch andere Meiſter, die bei uns denn doch wol verdienten bekannt zu ſeyn, obſchon wir kaum ihre Namen kennen, oder gewiß nur ſehr ſelten Gelegenheit haben, die Werke ihres Pinſels zu ſehen. Ich zähle hieher: zwei Veduten von Franz Garolli, die einen groſſen Plaz, mit alten Gebäuden eingeſchloſſen, und auf demſelben einen brennenden Holzſtoß vor-

ſtellen, und die vielen Idolen, welche man eifrig herbeigetragen hat, mit dieſer Flamme aufzuzehren: Einen Scipio, wie er ſeine Sklavinn großmütig in die Hände ihres Geliebten übergiebt, von Gregor Lazarini: zwei Frucht und Thierſtüke von Auguſtin Caſſana: wiederum zwei groſſe Landſchaften von Markus Ricci: einen leidenden Job von Langhetti: Die Anbetung der Weiſen auf Stein gemalt von Alexander Turchi, der auch unter dem Namen Orbetto bekannt iſt: Eine alte Frau, die ſich mit der einen Hand auf ihren Schenkel ſtemmt, mit der andern einen Hirnſchädel hält, worüber ſie in Betrachtungen verſenkt iſt, von Hieronymus Farabosco: Eine Magdalene bis halben Leib, von Niccolo Renieri: zwei ſchöne Landſchaften von Perugini, deren eine die Verſuchung des Heilands in der Wüſte, die andere die Verſuchung des Einſiedlers Antonius vorſtellt; die Figuren hat Aleſſandrino, oder Alexander Magnaſco gemalt: Ein Porträt von Sebaſtian Bombelli: Ein Schlachtenſtük von Jacob Corteſe, der auch Borgognone genannt wird: eine ſizende Armida mit ihrem Rinald, von Bonifaz Bembi: die Madonna mit dem Kinde Jeſu, in Geſellſchaft anderer Heiligen, von einem Schüler, oder wenigſtens in der Manier des Franz Mazzola, der unter dem Namen Parmegianino bekannter iſt: Eine Landſchaft mit Thieren und kleinen Figuren von Franz Zuccarelli; und endlich von Lukas Calevaris zwei Ausſichten auf die See mit einem Haven, und einer Feſtung, die man nur ferne ſieht.

Es

Es iſt ganz natürlich, daß man Werke dieſer Künſtler in Italien häufiger trift, als in Deutſchland, wohin ſie das Glük nicht hatten, wenn es gleich einige wol verdienten, von Kunſtliebhabern geſucht zu werden. Aber es iſt zugleich ſehr was ſeltenes, in Italien eine Samlung deutſcher und niederländiſcher Malereien zu finden. Ich hatte wol das Vergnügen, hie und da in Galerien, auch einen Rubens und Vandyk mitten unter den Pinſeln Italiens zu ſehen; aber ſo viele beiſamen, zumal in einer Privatſamlung habe ich noch nirgend gefunden, als in dieſem Hauſe Farſetti. Sie ſehen da nicht nur ein Paar Porträte von der Hand unſers Rubens, und ſeine Skize von der berühmten Himmelfart Marien in Antwerpen, fleißig auf Kupfer gemalt; nicht nur ein Porträt, von Rembrands Pinſel, und aus deſſen Schule eine Gefangennehmung des Herrn im Garten, ſamt einer Grablegung deſſelben; nicht nur von Anton Vandyk ein kleines Porträt, und eine Flamänderinn in ganzer Figur; ſondern, was ſeltner iſt, zwei Gemälde von Gerard Dow, das eine, ſein eigen Bildniß, wie er eben im Begrife zu malen ſteht, das andere ein ſchönes Nachtſtük, da eine Frau ſo eben ihr Licht ſich von einem andern holt. Auch alte Gemälde fehlen hier nicht: unſere Stamältern von Albrecht Dürer, und drei Gemälde von Lukas von Leyden würden jeder Galerie Ehre machen, das erſte ſtellt den todten Heiland vor, und die traurende Mutter zu den Füſſen deſſelben; rund herum eine Menge Figuren, ge-

wiß in der ſteifen Manier dieſes alten Künſtlers, aber nicht ohne die Schönheiten, die ihm eigenthümlich ſind: die zwei andern Gemälde taugten vormals dem erſtern zu Flügelthüren; einige Mönche auf der einen Seite und Nonnen auf der andern beten den todten Chriſtus an.

Uiberdieß werden ſie hier zwei tändelnde Figuren von Oſtade, viel Ausdruk an einem niedrigen Vorwurfe; zwei Landſchaften mit kleinen Figuren von Abraham Helzheimer; zwei Blummenſtüke von Abraham Brüghel; ein ſchönes Thierſtük mit Figuren und Ruinen, von Franz Roos; und von Jakob Jordäns, die Fabel des Satirs, der in der Hütte eines Landmanns gewahr wird, wie derſelbe Hauch warm und kalt macht, gewiß mit Vergnügen ſehen. Dieſes Gemälde, woraus die Italiener ſelbſt viel Weſens machen, iſt ohngefähr um das Jahr 1750 nach Padua gekommen, und in dem Hauſe Sberti aufbewahret worden. Es iſt, wie uns Sandrart berichtet *, eines der erſten Werke geweſen, womit Jordäns Aufſehen gemacht hatte. Lukas Vorſtermann hat es in Kupfer geſtochen: aber die Abdrüke ſind ſchwer zu finden. So ſehr man auch daran die Stärke des Ausdrukes, die Kraft des Pinſels, die Harmonie der Farben, und die Wirkung des Helldunkeln bewundert, iſt es denn doch ein Produkt der Kunſt, deſſen uns Italien nicht beneiden darf: der Ausdruk iſt roh, und

die

* Acad. Artis Pict. P. 2. L. 3. C. 23.

die Zeichnung des Charakters kömmt hier in keine Betrachtung. Von David Teniers ſind zwei artige Schildereien da: die erſte ſcheint eine Satire auf die Selbſtzufriedenheit eines Tonkünſtlers, der zugleich ſingt, und zugleich auf der Chitarre ſpielt; hinter ihm ſteht ein unbemerkter Zuhörer, welcher des ſelbſtzufriedenen lacht; ſehr viel Natur, aber ganz nach gemeinem Schlage: die andere iſt in Teniers gewöhnlichem Geſchmake; In einer holländiſchen Stube erſcheint eine angenehme Rauchgeſellſchaft, deren einige erſt ihre Pfeifen füllen, andere ſchon wirklich dampfen; auch iſt der Tiſch mit Küchengeräthſchaften nicht vergeſſen. Nicht ſo reich, aber in eben dieſem Geſchmake hat Hals einen rauchenden Holländer vorgeſtellt, der ſich mit einem, ihm eigenen Anſtand auf einen Tiſch ſtemmt. Johann Eyk, oder wie er insgemein heiſſt, Johann von Brüge hat die Madonna vorgeſtellt, wie ſie im Himmel gekrönt wird; im Hintergrunde erſcheint ihr heiliger Sohn, und ſein ewiger Vater; über denſelben eine ſchwebende Taube; woraus ſie ſich wol ſo wenig, als aus den ſingenden Engelchören erbauen werden. Zwei Geſellſchaftſtücke von Johann Meert ſind angenehm gemalt, und ein Brandgemälde von Peter Meert hat eine gute Wirkung des Lichtes: Es iſt Nacht, als ein Theil der Stadt in Flamen ſteht, und jamernde unglückliche entlaufen. Ein Greis, mit Kräutern in der Hand von Torwendlich; ein Jüngling, den Weinbecher in der Hand von ebendemſelben, und von Mieris eine Schöne vor dem Spiegel, in dem Augen-

blik, als ſie ein Greis, mit dem Geldbeutel in der Hand, überraſcht, gehören ins niedrig komiſche; wohin wol auch das Gemälde von Martin Memſcherchem mit allem Rechte zu zählen iſt, wenn es nicht mehr noch, als niedrig iſt. Es ſtellt einen lehrreichen Gegenſtand, eine blinde und waſſerſüchtige Frau vor, ihre Aerzte berathſchlagen ſich eben über ihren Zuſtand, und unterſuchen den Harn mit vieler Aufmerkſamkeit; in einer Entfernung zeigt ſich noch ein anderer Kranker, mit dem aber die Aerzte nicht ſo viel Weſens zu machen ſcheinen. Thiergemälde mit Blummen und Früchten kommen hier vor von Hofmann, Tempeſta, Johann Heem, und Kornel Heem. Unter den vielen Landſchaſten, Ausſichten, Seeſtücken von Fergher, Nikola Berghem, Peter Tempeſta, Peter Meert, Paul Briel hebt ſich wol ein Seeſtück des Tempeſta nicht nur der kleinen Schiffe und vielen Figuren, ſondern vorzüglich des leuchtenden Mondes wegen, der durch die wenigen Wolken ſcheint.

Da ich mich bey dieſer Anzeige in Anſehung eigener Bemerkungen ſehr mäſſig betragen habe, ſo erlauben ſie mir, lieber Freund, hier ein wenig ſtille zu ſtehn. Wenn ich mein Gefühl befrage, ſo würde in dieſer Sammlung ein ſehr ſchöner Madonnenkopf von Guido Reni den Vorzug haben. Er iſt in der weichen Empfindung inniger Wehmut vorgeſtellt, und vom ſchönen, aufgehobenen Auge glitſchen Zeugen des ſanften Gefühls, zitternde Thränen ab: eine

ne edlere und ſanftere Wehmut kann man ſchwerlich ſehen; wozu mich ſelbſt die graue Manier des Pinſels nicht weinig beizutragen dünkt. Aber an einer Wand hebt ſich eine andere Scene. Drei groſſe Koloriſten Giorgione, Tizian, Rembrand ſtehen hier im Streite, zeigen ausgewählte Werke ihrer Pinſel vor, und fodern das Urteil der Kenner auf: Schade, daß nicht auch Rubens und Vandyk mit ihren würdigſten Schildereien in dieſer Geſellſchaft ſind. Ich glaube, daß Tizians Lukretia in Rückſicht auf Kolorit unſtreitig den Vorzug hat; darauf kömmt wol Rembrands Porträt, überaus fein, und fleiſſig ausgemalt; aber auch Giorgione darf ſich ſeines Pinſels in dieſer Geſellſchaft nicht ſchämen; Man ſieht ihms an, daß er Tizians Führer war. Dieſe drei Schildereien hangen in einer Reihe unter einander, und machen es alſo dem Liebhaber ſehr bequem, den Unterſchied drei großer Männer zu bemerken. Nicht weit davon iſt die Fabel des Satyrs von Jordäns aufgeſtellt; welch ein Abſtand! ganz in ſeinem rohen Geſchmake, wobei ſelbſt das Kolerit weder Stärke, noch andere Vorzüge hat. Die Familie von Tizian, vermutlich ſeine eigene, vermehret den Abſtand; wie viel ruhiger ſelbſt in Porträten.

Es iſt in Italien eine gewöhnliche Manier, niederländiſche Pinſel neben den beſten ihres Landes hinzuſtellen. Vielleicht thun ſie es in der Abſicht, fremde Künſtler zu drüken; aber wir haben eben nicht Urſache, dieſes Betragen ſehr weit herzuholen; denn

ſie machen es mit ihren heimiſchen nicht beſſer. Raphael, Michael Angelo, die drei Carracci, Guido Reni, Domenichino, Tizian, Guercino, vergleichen ſich gar wol in einem Saale, nicht ſelten an eben derſelben Wand. Dieſe Art der Aufſtellung dünkt mich viel vortheilhafter, als die magere Eintheilung in Schulen, wodurch die beſten Gemälde durch alle Säle vertheilt, und der Liebhaber in die Unmöglichkeit geſezt wird, die welche es vorzüglich verdienen, aneinander zu halten. Nichts iſt Lehreicher, als die Vergleichung und auf keine Art kann ſie bequemer geſchehen, als wenn das Auge die Gegenſtände der Vergleichung wie mit einem Blike zugleich miſſt. Wie nüzlich dürfte dieſe Art lehrbegierigen Künſtlern ſeyn, wenn man es nicht dem Ohngefähr überlaſſen, ſondern mit Uiberlegung zu Werke gehen wollte. Aehnliche Gegenſtände, behandelt von verſchiedenen guten Künſtlern, und neben einander in einer Reihe aufgehangen, würden es mit den beſten Abhandlungen über Kunſt und Kunſtwerken aufnehmen. Auf dieſe Art könnten Meiſterwerke von Licht und Schatten, vom Helldunkeln, und von den Wirkungen der umgebenden Luft nebeneinander ſtehn. Ein anderer Saal, ſchönen Gruppirungen, und geſchikten Zuſammenſezungen gewidmet, würde die großen Schildereien enthalten, welche mit dieſen Theilen der Kunſt ihr Glük gemacht haben. Charaktere in Geſichtszüge gelegt, oder wenigſtens in Stellungen, Gebärden, und Falten der Gewänder; anderswo Affekte jeder Art von verſchiedenen Künſtlern verſchidentlich

lich ausgeführt, bald weiſe gemäſſigt, bald unanſtändig übertrieben, izt durch das ſanfte, izt durch das erhabene ausgezeichnet, edel, oder gemeines Schlags zur Vergleichung aufgeſtellt, dürften wol endlich denkende Künſtler auf die Bahn bringen, welche das blühende Altertum müheſam gebaut, mutig getreten, und bis zum einzigen Ziele der Kunſt glücklich durchgewandert hat. Allein bei der unglüklichen Eintheilung in Schulen gewinnt ſtatt aller dieſer Vortheile nur der wuchernde Kunſthändler, deſſen ganzes Wiſſen auf Schule, Künſtler, und Lage der Pinſelſtriche, oder wol gar noch in ältern Schildereien auf gewiſſe Zeichen, und Anfangsbuchſtaben beſchränkt iſt, auch dieſes nicht ſo wol das wahre aufzudeken, als leichtgläubige durch geſchwäzige Einſicht zu täuſchen.

Wir gehen izt, lieber Freund, in den Pallaſt Graſſi, wo unſer eine kleine, aber niedliche Samlung von Malereien wartet. Ich will ihnen kein Verzeichniß geben, aus Furcht, ſie zu ermüden, ſondern nur die vorzüglichſten, ſo wie ſie mich dünkten, ausheben. Vor allen fällt Tizians Venus auf, eben dieſelbe, ſo viel ich mich beſinne, die zu Florenz in der Tribune der großherzoglichen Galerie, und in Capo di Monte zu Neapel auf einem Gemälde der farneſiſchen Verlaſſenſchaft zu ſehen iſt. Sie macht hier eine ſtarke Wirkung, weil die Farben noch ſehr gut erhalten ſind. Uiber Charakter und Empfindung läßt ſich nicht urtheilen; denn allem Anſehen nach iſt es

 ein

ein Porträt ſeiner eigenen, oder wie andere wollen, der Schönen des Herzogs von Ferrara. Zwei andere Koloriſten Vandyk und Rubens verdienen in Tizians Geſellſchaft zu ſeyn. Rubens ſchilderte die Mahlzeit an der Tafel des Phariſäers: außer dem guten Kolorite iſt nichts, was ihnen behagen wird. Chriſtus iſt eine gemeine Figur, die Gäſte an der Tafel von gleichem Schlage, und wenn man gleich an Magdalenen gewiſſe Reize entdeken will, ſo konnte ich denn doch an ihrer Bildung nichts Edles finden. Die zwei Köpfe von Vandyks Hand ſind nicht aus der beſten Manier, und folglich nicht geſchikt, das mächtige Kolorit an Tizians Venus zu drüken. Man könnte dieſe Samlung von Paul Veroneſe und Guercino da Cento benennen, denn der Zahl nach ſind ſie hier unſtreitig die herrſchenden Künſtler. Von Paul Veroneſe finden ſie da die Fabel Aktäons, nach der gemeinen Vorſtellung, die dem Dichter günſtiger, als dem Maler iſt; das Wunder am Teiche Betheſda, ganz in dieſes Künſtlers Geſchmake, reich an Figuren, wol gruppirt, und der alltäglichen Natur getreu; und die Entführung der unvorſichtigen Europa, woran das angenehme Kolorit denn doch nicht bergen kann, daß ihre Grazie verunglükt iſt. Die Gemälde aus der Hand des Guercino ſind hier alle in ſeinem ſtarken Stile: Davids Sieg über Goliath; eine heilige Zäzilia; die Malerei ein allegoriſches Gemälde; und Simſon mit ſeiner treuloſen Geliebten, obgleich die Figuren dieſer Schildereien wol überdacht ſind, und

viel

viel Charakteriſtiſches haben, ſo werden ſie denn doch an dem kleinen Amor von Guido mehr Feinheit nnd zwekmäſſige Beſtimmung gewahr werden. Ein ſonderbarer Einfall des Domeniko Fetti wird wol ſchwerlich ihren Beifal erhalten: er wollte eine Parabel im Evangelium ſichtbar vorſtellen, ohne zu bedenken, daß ſie kein Gegenſtand fürs Auge iſt: der Tadler mit einem großem Balken im Auge lehnt ſich wider ſeinen Bruder auf, in deſſen Aug er einen Splitter entdekt. Das Gleichniß hat ſeine Wirkung, ſo lange es der Phantaſie überlaſſen iſt, aber die bildende Kunſt mus es aus ſeinem Gebiete ſchlechterdings verbannen. Man giebt noch einen Triumph der Galathee mit vielen weiblichen Figuren, woran das nakende gut gemalt iſt, für ein Werk des Schiavone aus, worüber ich nach den wenigen Gemälden, die ich von dieſem Pinſel geſehen habe, nicht urtheilen kann.

Im Palaſte Piſani iſt nicht nur eine anſehnliche Bibliothek zum öfentlichen Gebrauche beſtimmt, ſondern auch ein artiges Münzkabinet und ſo manche gute Malereien zu ſehen. Außer einer heiligen Familie von Tizian, ſehr ſchön gemalt, aber ganz nach der gemeinen Natur Charakteriſirt, iſt hier wol unſtreitig das rorzüglichſte Gemälde von Paul Veroneſe. Die Gemahlin des unglüklichen Darius mit ihren Töchtern, und mit dem weiblichen Gefolge liegt auf den Knien vor dem Uiberwinder; ein Greis ſtellt dieſe ſo tief geſunkne Familie dem Helden Mazedoniens vor,

der mit ſeinem kriegeriſchen Gefolge gegenüber ſteht. Wenn man das Weſentliche, die Charaktere der Figuren, unterſucht, hebt ſich dieſes Gemälde über die meiſten Werke des Paul Veroneſe dadurch, daß ſich der Pinſel von alltäglichen Charakteren zur beſſern Natur erſchwungen hat. Alexander wiewol zu jung, und noch lange der Held nicht, den uns die Geſchichte giebt, hat doch eine feine und angenehme Bildung erhalten; und wenn gleich die Gemahlin des Darius weiter nichts als eine ſchöne Dame, bei dieſer erſchüternden Handlung des Uibergangs von einer mächtigen Königinn zur niedrigen Sklavin viel zu froſtig ſcheint, iſt ſie denn doch ſamt ihrer Familie ein Produkt der ſchönen Natur, deren man eben nicht viele auf Pauls Gemälden zu finden pflegt. Uiberdieß dünkt michs, daß die ſchönen Gruppen, zumal diejenige der königlichen Familie, das lebhafte und wol erhaltene Kolorit, die vortrefliche Wirkung der Haltung und des Helldunkeln dieſem Gemälde gar leicht den Vorzug vor den meiſten Werken dieſes Pinſels einräumen kann.

Wir haben noch den Palaſt Barbarigo vor uns, welcher jedem Liebhaber auch dadurch ſchäzbar iſt, daß einſt Tizian daſelbſt gewohnet, und edle Produkte ſeines Geiſtes hinterlaſſen hat: wenigſtens will man ſich hier nebſt vielen andern Gemälden dieſes großen Künſtlers auch im Beſize des erſten und lezten Werks ſeiner Hände wiſſen; jenes ſoll ein heiliger Hierony-

mus,

mus, dieſes Sebaſtian ſeyn; Man ſieht es dem harten Pinſel wol an, daß er noch die leichte und künſtliche Bewegung nicht hatte, welche nur erſt die Frucht vieler Uibung und langes Nachſinnens iſt; allein ob es gerade das erſte Produkt ſey, läſt ſich nicht eben ſo wol abſehen; auch nicht leicht mutmaſſen, wenn wir uns nicht etwa auf Tizians bekannte Gemälde beſchrenken wollen. Mehr Wahrſcheinlichkeit mag vielleicht die lezte ſeiner Arbeiten für ſich haben, die er im neunzigſten Jahre, ein hohes Alter für den Künſtler, verfertiget haben ſoll. Denn die leztern Produkte großer Männer, wenn gleich ihr Geiſt nicht mehr die gehörige Schnellkraft hat, werden denn doch in Ehren gehalten, da hingegen ihre Anfangswerke, woran ſich die Kraft des Genies nur unmerklich entwikelt, noch in keiner Achtung ſtehen können. Uibrigens iſt dieſer Sebaſtian auch für ſich ein ſchäzbares Bild: der Charakter des Heiligen, und die Stellung iſt edel, ſo wie der lebhafte Ausdruk des Schmerzens der Würde des leidenden keinen Nachteil bringt. Das Kolorit fällt zu ſehr ins Rothe, woran etwa das ſchwächere Auge des Greiſen Theil genommen hat; es ſcheint aber auch durch die Zeit, wenn es gleich unter ſeinen Brüdern das jüngſte iſt, gelitten zu haben, mehr gewiß, als Tizians übrige Gemälde in dieſem Palaſte; vielleicht, weil es etwa das Schikſal hatte, einſt in einer Kirche gehangen zu haben.

Die

Die andern Werke dieſes Künſtlers ſind alle beiſammen in demjenigen Sale, worinn er einſt gearbeitet hatte. Eine Krönung des Herrn hat viel Ausdruk des Schmerzens, in edleren Zügen, als man insgemein von Tizian ſieht; aber in Rükſicht auf das Kolorit ſcheint es keins ſeiner vorzüglichen Werke zu ſeyn. Zwei Madonnen zeichnen ſich durch das Edle nicht aus; auf der einen Schilderei iſt ſie aus der gemeinſten Natur, und ihr heiliges Kind beinah noch alltäglicher: auf der andern erſcheint ſie als ein braunes Landmädchen, vortreflich gemalt, wie man deren eines zu Wien in der kaiſerlichen Bilderſamlung ſieht: Es wird oft wiederholt in Deutſchland England und Italien gefunden, ein Zeichen, daß die friauliſche Natur vorzüglich gefallen hat. Auf einem dieſer Gemälde zeichnet ſich Magdalene, ein Gefäß mit Weihrauch in der Hand, durch ihr ſchönes Profil aus. Dieſe Heilige kömt noch einzeln als Büſſerinn auf einem andern Gemälde vor: Sie iſt verſenkt in den tiefſten Schmerzen, vortreflich gemalt, hat große ehrwürdige Züge, und würde auch ſchön ſeyn, wenn dieſelben nicht zu völlig wären. Großer Züge hat ſich Tizian mehrmal bedient, zumal bei Abbildung des Salvators, deren er mehrere hinterlaſſen hat: aber es fehlt ihnen an Kraft des Geiſtes, ſo wie deren eine auch hier zu ſehen iſt, groß, matt, und kalt. Hieher ſcheint auch ein kalter Engel dieſer Samlung zu gehören, mit einem Knaben, der noch kälter iſt, und Chriſtus

mit

mit Veronica, beide nicht nur aus der alltäglichen Natur, ſondern auch ohne Geiſt und Kraft.

Einige Vorſtellungen aus der Fabel ſind mit größerem Feuer und mit mehr Nachdruk ausgeführt. Eine Bachantinn mit dem Satyr, zwar beide aus der rohen Natur, haben denn doch Leben und Stärke: Prometheus mit dem Geier an der Leber fühlt lebhaft, und geht beinah in Karrikatur über: Eine Venus, wie ſie ihren Adonis von der unglüklichen Jagd zurükhält, iſt voll Lebens; beide Köpfe ſind aus der beſſern Natur, und die Stellungen der Figuren machen eine vortrefliche Wirkung: Aber das beſte Gemälde iſt wol eine Venus an der Toilette; ſie iſt nur halb gekleidet, und dekt ſich den Buſen mit der Hand indeß einer der Amorn ihr den Spiegel vorhält, der andere eine Krone, den Lohn ihrer Schönheit bringt. Wenn ſie nun eben nicht verdient, die Krone der Schönheit zu tragen, ſo iſt ſie denn doch in mancher Rükſicht eine ſchöne Figur, die durch ihr geſchämiges Betragen, durch die mächtige Wirkung des Pinſels, und durch die artige Stellung gewinnt, gleichwie ſie andererſeits durch die Völligkeit ihrer Geſichtszüge zu verlieren ſcheint.

Außer Tizians Malereien ſieht man viele artige Gemälde von Bonifacio einem Schüler deſſelben: Eine Madonna von Bellino, in einer ſchönen Idee, wenigſtens aus der beſſern Natur, wiewol der Kopf des

hei-

heiligen Kindes gar ſehr mislungen iſt; Es ſcheint dieſes Bild eine ſeiner ſpäteren Arbeiten zu ſeyn, da ſich der Pinſel ſchon durch eine Art von Rundung aus⸗zeichnet: hingegen ſind auf einem andern Gemälde eben deſſelben Bellino, ſo die Beſchneidung des Herrn vor⸗ſtellt, die Umriſſe noch ſehr ſcharf gehalten; wiewol in den edlen Köpfen, und in dem ſchönen Kinde Jeſu ſchon die Keime der Kunſt zu liegen ſcheinen, die im Raphael zur vollen Blüthe aufgewachſen ſind: Einer Sibille von Quercino kann man die Weisheit, womit ſie begabt war, nicht abſehen: und eine Suſanna von Tintoret iſt weder ſchön, noch gut geſtellt: ſo wie Apoll von Johann Contarini zwar ein hübſcher aber einfaltiger Jüngling iſt: Eine ſonderbare Idee, die in Ve⸗nedig mehrmal geſehen wird, hat Paduanino gege⸗ben; Es iſt ein Kind am Kreuze, untenher drei andere Kinder gut gemalt, wozu mir aber die Veranlaſſung ſo unbekannt, als die Bedeutung iſt. Wir hatten bereits den November angefangen, lieber Freund, und ich fror in Venedig, wie in Deutſchland, woran wol der unfreundliche Nordwind ſchuld iſt: hierüber wür⸗de ich nun ſo eben nicht klagen, wenn mir nicht der trübe und regneriſche Himmel das Vergnügen mis⸗gönnt hätte, ſo unter Titians ſchönen Produkten ein helles, günſtiges Tageslicht gegeben haben würde.

VIII.

VIII.

Neapel den 6. November 1788.

Es würde viel zu weitläufig werden, wenn ich Ihnen von allen würdigen Kirchengemälden Nachricht geben wollte. Wo man nur eintrit, findet man deren die Menge, und meiſt nicht ohne Verdienſt. So ſind in der Kirche S. Zacharia, die wir nun vor uns haben, nicht nur alle Altäre voll, ſondern auch die Wände mit weitläufigen Schildereien von verſchiedenen guten Pinſeln behangen. Allein ich denke, daß ich Ihnen einen angenehmeren Dienſt leiſte, wenn ich nur die vorzüglichſten aushebe.

Deren eines iſt das zweite Altargemälde zur Linken, von Johann Bellin, wie die Aufſchrift ſagt, gewiß in ſeinem beſten Stile, wie man ihn nur ſelten zu Geſicht erhält. Maria mit dem h. Kinde ſizt über einem Throne, das Angeſicht zwar nicht erhaben über die gewöhnliche Natur, aber in einer freien, edlen, ruhigen Stellung. Im Vorgrunde ſtehen vier Heilige, eine Jungfrau, und ein Greis zur jeglichen Seite ſehr ſymmetriſch, in einer reizenden Unſchuld, tiefen Verſenkung des Geiſtes, edel geſtellt, und voll Seelenruhe, das Eigentum der beſten Künſtler deſſelben Zeitalters. Der Greis, welcher im Buche liſt, hat einen mächtigen Ausdruk von Tiefſinn, Aufmerkſamkeit, und würdiger Anſtrengung. Mitten ſpielt ein

Engel die Violine. Alle die Eigenſchaften, welche ich an den Figuren zu ſehen glaubte, dünkten mich in allen den übrigen Zeichen, deren die Kunſt ſich bedienen kann, nur nicht in den Geſichtszügen zu liegen. Dieſe erſchwingen ſich nicht über die alltägliche Natur, ein Mangel, welcher bei der Schule von Venedig geblieben iſt, und deſſen ſich ſelbſt die römiſche nicht ganz erwehren konnte. Uibrigens muß man ſich wundern, wenn man dieſes Gemälde des Bellino an ſeine übrigen hält. Das Kolorit hat ſchon eine hohe Vollkommenheit, und man ſucht das Harte vergebens, womit ſich ſein Pinſel gewöhnlich ausgezeichnet hat: ein Beweis, daß er es in ſpäteren Jahren auch in Rükſicht auf die Kunſt zu koloriren weit gebracht hat, würdig, des Giorgione und Tizians Lehrer geweſen zu ſeyn.

Allein, wenn man glaubt, hier Warheit des Kolorits gefunden zu haben, ſo ſtaunt man um ſo mehr, vor einem Bildchen hinter dem Hauptaltare. Es iſt in Tizians beſtem Stile, etwa zwei Fuß hoch und dreie breit über einem kleinen Altare. Maria in Geſellſchaft einiger Heiligen, die das Kind Jeſu anbeten; ich glaube, es iſt Joſeph, Zacharia und Katharina: in der That ein Meiſterſtük des Kolorits; denn zur Warheit geſellt ſich noch Kraft, Rundung, Helldunkel, und alle Künſte der Schattirung.

Neben-

Nebenher iſt ein vortrefliches Bild über einem Altare, wo die Leiber des h. Nereus, Achilleus, und Pankrazius aufbewahrt werden. Vermutlich ſtellt die Malerei dieſe drei Heiligen vor. Sie iſt ſehr dunkel geworden; aber der Ausdruk, zumal an dem Greiſen iſt vortreflich.

Auf die zwei Altäre, welche die nächſten am Eingang in die Kirche ſind, hat der jüngere Palma würdige Bilder abgegeben. Das eine ſtellt die Heilung eines Kranken vor, und hat einige ſchöne Figuren, das andere, eine Madonna in Wolken, verſchiedene Heilige unter ſich: aus welchen ſich Sebaſtian durch ſeine edle Bildung, und lebhafte Stellung hebt. Eine ähnliche Vorſtellung, die gewöhnliche derſelben Zeiten in Italien, ſieht man in der Sakriſtei, von Paul Veroneſe. Madonna ſchwebt in Wolken. Ihre Schönheit kömmt aus den Händen der Natur: aber ihre Stellung iſt ſehr reizend, voll Grazie, und ihre Empfindung ſeliges Wolwollen. Ich habe von dieſem Künſtler keine würdigere Figur geſehen. Der Schleier um das Haupt Marien geworfen, und die Falten des Ermels ſind vortreflich. Auch hat das Kind Jeſu eine reizende Stellung, und kindliche Grazie. Beſſer unten ſteht über einem Säulengeſtelle der kleine Johann und ſieht nach dem Kinde Jeſu auf. Seine Stellung iſt vortreflich. Nebenher kniet Hieronymus zur einen und Franz von Aſſiſi zur andern Seite, und Catharina

rina mit einem zu männlichen Ausblik ſteht an der Eke des Bildes.

In der Kirche San Moſe verdienen die vier Gemälde der Nebenaltäre geſehen zu werden. Sie empfehlen ſich durch ihr gutes Kolorit, durch ſchöne Gruppen, durch würdige Figuren, und vorzüglich durch die Seelenruhe derſelben, Vorzüge, deren ſich gewiß nicht alle Malereien, zumal in Venedig, rühmen können. Uiber dem erſten Altare zur Linken zeigt ſich abermal Maria in Wolken, das Kind Jeſu in dem Schooße, Joſeph nebenher zur einen, und zur andern Seite, aber etwas tiefer, Johann der Täufer: ganz unten, oder im Vorgrunde vier Heilige. Nicht nur das gute Kolorit und die würdigen Stellungen, Gebärden, Empfindungen der Figuren, ſondern auch die edlen Köpfe derſelben machen das Bild ſchäzbar. Es wäre zu viel, wenn wir Charakteriſtiſche Schönheit verlangen wollten: hierinn liegt die die höchſte Stufe von Vollkommenheit, die ſelbſt Rafaelen nur ſelten, gleichſam durch ein glükliches Ohngefär, gelungen iſt. Die neuere Kunſt begnügte ſich bisher mit dem allgemeinen Begrife von Schönheit, und wartet noch des glüklichen Zeitpunktes, in welchem es nicht genug ſeyn wird, nur weibliche Schönheit, von der männlichen, oder etwa noch den Jüngling vom Mädchen zu unterſcheiden. Unſere beſten Künſtler, die ihre Werke mit ſchönen Köpfen auszeichnen wollten, haben uns ihre Frauen, ihre Töch-

ter,

ter, wol auch Mätreſſen, und wenn es hoch kömmt, antike Statuen gegeben. Das berechtiget Kenner, die neuere Kunſt im weſentlichen noch tief unter die alte zu ſezen, und giebt mir Gelegenheit, Sie zu erinnern, lieber Freund, daß ſie in dem Falle, da ich Figuren von ihrer Schönheit rühme, ſich ja nicht die Charakteriſtiſche denken mögen. Dagegen werden wir auf dieſem Gemälde eine andere Eigenſchaft, zwar nicht ſo beträchtlich, aber von der Art entdeken, in welcher ſich die nenere Kunſt wol etwas über die alte breit machen kann. Es iſt nämlich eine vortrefliche Gruppirung und Verbindung der Figuren. Die alten Künſtler ſparſam auf ihren Schildereien, meiſt nur auf wenige Figuren beſchrenkt, durften nicht erſt lange nachſinnen, wie dieſe untereinander zu verflechten ſeyn. Aber ſeit man es für Armut hält, wenn die Wand nicht gefüllt iſt, wurde das Studium nach Gruppen zum Brdürfniſſe. Man ſah bald ein, daß nicht nur Figuren in Gruppen, ſondern auch Gruppen untereinander zu binden ſind. Dieſe Kunſt ſehen wir hier ausgeführt. Alle Figuren ſind artig in einander verflochten, und bilden zwar eigentlich zwei Gruppen, die ſich aber durch Johanns Krümmung ſchön vereinigen, und nur die Wirkung einer einzigen haben.

Die Geburt Marien hat ſo viele Verdienſte nicht, wenn gleich die Figuren ſehr artig ſind. Es iſt allemal eine ſonderbare Vorſtellung, die heilige Anna im Kindbette, und nebenher ein Kind zu ſehen, von

Mädchen und Frauen umgeben. Ich weis nicht, was ſo gemeines in dieſer Idee liegt, ſo ganz nicht paſſend in die Abſicht der Kunſt, oder gewiß unſchiklich über einem Altare.

Zur andern Seite der Kirche ſieht man die Erhebung des Kreuzes. Die Figuren ſind gut gruppirt, und haben lebhafte Empfindungen. Auffallend iſt es, in dieſer Geſellſchaft den heiligen Benedikt, und über Wolken Franzen von Aſſiſi zu finden. Derlei bizarre Zuſammenſezungen zeigen ſich häufig in Venedig, in Bologna, und ſelbſt in Rom. Man würde aufgeklärten Künſtlern unrecht thun, wenn man darauf beſtünde, derlei Fehler wider das Koſtume lieber aus einer Chronologiſchen Unwiſſenheit, als aus der Kaprize abzuleiten, auf einem Gemälde alle ſeine Schuzheiligen zu trefen.

Die Anbetung der Weiſen iſt ſchön kolorirt, und hat artige Figuren in weiſer Ruhe. Sehr reizend iſt die Stellung der heiligen Jungfrau, und erſezt an Grazie, was etwa dem Kopfe an Schönheit fehlt. Eine kniende Figur an der Eke des Bildes, mit einer edlen Wendung, den ſchönen Kopf aufwerts gehoben, und ein artiger leicht ſchwebender Engel obenher über einem grauen Gewölke zeichnen ſich vor den übrigen Figuren aus, die alle ihrer thätigen Ruhe, und ihrer lebhaften Teilnehmung wegen verdienen empfohlen zu werden.

Nicht

Nicht weit von S. Moſe iſt die Kirche S. Maria Zobenigo. Es wird ſie nicht reuen, auch dieſe geſehen zu haben, nicht ſowol in Rükſicht auf die Altarbilder, als auf die Dekengemälde. Unterdeſſen haben auch die erſtern ihr Verdienſt. Uiber dem erſten Altare zur linken wird eine Martergeſchichte vorgeſtellt. Oben ſchwebt Maria auf Wolken, und Anton, auf deſſen Schultern das Kind Jeſu ſteht: eine ſonderbare Zuſammenſezung! das Gemälde, glaube ich, iſt auf Holz, ſo viel die Sprünge deſſelben anzeigen. Es hat ſehr gelitten, denn die Farben löſen ſich bereits von der Wand ab. Ein kräftiges Kolorit, viel Leben in den Figuren, und ſchwere Stellungen beſtimmen den Werth der Malerei. Anton und die heilige Jungfrau ſcheiden ſich durch ihre Köpfe, die zwar eben nicht ſchön ſind, aber denn doch aus der Natur gewählt.

Der dritte Altar zeigt eine fromme Jungfrau, ich glaube, Agathen, und einen Heiligen, vielleicht den Vinzenzius Ferrerius im Vorgrunde: oben ſchwebt Christus, von Engeln umgeben, in der Glorie. Ein altes Bild, aber, wie michs dünkt, von einer Meiſterhand gemalt, voll Ruhe und Wahrheit.

Zur Rechten hat eine Heimſuchung Marien auſſer einem kräftigen und ſaftvollem Kolorit nicht viel für ſich. Aber eine Martergeſchichte, vollendet an dem einen, und ſo eben im Werke an dem andern, hat der Verdienſte mehr. Ein heidniſcher Prieſter weiſt

dem knienden Schlachtopfer nach Herkuls Statue. Die Charaktere der Figuren heben ſich nicht aus, und die Stellung des fromen Märtirers dünkt mich gezwungen, aber ſeine Empfindung iſt edler, ſanfter Art. Oben, wie gewöhnlich, ſchwebt Maria mit ihrem heiligen Kinde. Ihr Kopf, dem es nicht an Reizen fehlt, hat denn doch eine ſonderbare Zeichnung und ihre Stellung, oder wenn man will, die Vorſenkung des Hauptes dünkt mich affektirt.

Die Deke der Kirche hat drei vortrefliche Schildereien. Auf der gröſſeren, die den mittelſten Plaz einnimmt, wird Maria in den Himmel aufgenommen. In einer edlen, aber nicht ſchönen Bildung, mit einem leichten, wol gefalteten Gewande ſchwebt ſie zwiſchen ihrem Sohne, und dem ewigen Vater, von Engeln getragen, mit einer Krümmung des Leibes, die etwas gezwungen ſcheint, aber die ſelige Wonne, und ihr dankbares Gefühl auszudrüken geſchikt iſt. Untenher bilden verſchiedene Heilige einen halben Kreis. Hie und da zeichnen ſich auch ſchöne Köpfe aus; die Stellungen ſind voll Lebens, meiſt gewaltſam. Vor allem aber fällt das mächtige Kolorit auf. Von der himmliſchen Glorie geht eine Maſſe feuriges Lichtes aus, die ſich auf alle Figuren wirft, und nach dem Maaße ihrer Stellung oder Entfernung eine Wirkung hervorbringt, die dem ganzen Gemälde ein glühendes Anſehen gibt.

Eins der kleinern Dekenſtüke ſtellt die Geburt Marien vor. Die heilige Anna, ihre neugebohrne Tochter in den Armen, erſcheint vielmehr in einem grandiöſen, als ſchönen Stile, ſo wie die meiſten übrigen Figuren mehr völlig und ſtark, als ſanft und geſchmeidig ſind. Ihre Stellungen haben alle viel Leben, und das Kolorit abermal eine feurige Wirkung von einem glühenden Lichte, ſo von oben herabſtrömt. Es ſcheint vielleicht übertrieben, aber mich dünkt es wahr, wenn man ſagt, daß der Pinſel an dieſer Deke, alle Zauberkraft des Kolorites angebracht hat.

Auf dem anderen fährt Maria gegen den Himmel empor. Es iſt in gleichem Stile. Zwar wollte mir die Figur Marien nicht gefallen: die ſkurzirte Stellung, die ausgebreiteten, oder vielmehr geſtrekten Arme, und das volle Gewand haben keine gute Wirkung. Allein man wird durch die kräftigen Figuren der Apoſtel, durch ihren mächtigen Ausdruk, und durch die Stärke des Kolorites ſchadlos gehalten. Auch über dem Hauptaltare iſt an der Deke Maria, das heilige Kind in den Armen, mit einem eben ſo kräftigen Pinſel gemalt, und ein Engel, ziemlich gewaltſam gekrümmet, ragt mit ſeinen Beinen über die Einfaſſung des Bildes hinaus.

Die Kirche S. Francesco di vignea zeichnet ſich mehr durch alte, als durch neue Malereien aus. Unterdeſſen zeigen ſich wo man ſie am wenigſten ſuchen ſollte, unter der Kanzel, zwei ſehr ſchöne Gemälde. Das eine, etwa vier Schuh breit, und drei hoch, ſehr fein wie in Miniatur, und mit einem Glaſe gedekt, ſtellt die Marter des h. Lorenz vor: der Heilige liegt, oder beſſer zu ſagen, ſizt über dem Roſte; denn er hat ſich auf eine edle Art erhoben, ſein Bekenntniß für Jeſu vor einer zalreichen Verſammlung noch einmal zu wiederholen. Seine Stellung iſt edel, und ſeine Gebärde ſpricht, wenn gleich die Züge des Angeſichts der Natur abgeborgt ſind. Der Marterplaz hat Gebäude zu beiden Seiten, indeß ſich mitten eine angenehme Ausſicht öfnet. Nur von einer Seite drängen ſich gerührte Zuſeher dicht heran; indeß die übrigen ſich auf die Säulengeländer der Paläſte vertheilt haben. Hiemit gewinnt die Menge ein ruhiges, aber vielleicht zu einförmiges Anſehn. Neben dem einen dieſer Gebäude ſchwebt ein Engel herab, den Leidenden zu ſtärken, und oben erſcheint der Vater der Welt im hellen Lichte, mit einem Kreiſe von Wolken und Engeln umgeben. Das Gemälde iſt ſehr niedlich, fein und müheſam ausgeführt.

Selbſt der Fußboden dieſer Kanzel iſt untenher mit einem koſtbaren Gemälde ausgelegt. Je kleiner die Figuren ſind, um ſo fleiſſiger ging der Pinſel zu Werke. Es iſt eine Krönung Marien in Gegenwart

der

der Himmelsbewohner. Die Menge der Engel, welche zu beiden Seiten über hellen Wolken Harmonien anſtimmen, oder ein Geländer des Vorgrundes dicht beſezt halten, ſind mit einem Fleiße ausgeführt, der an Miniatur grenzt, und das Kolorit hat demungeachtet ſehr viele Stärke. Das Maaß deſſelben iſt mit dem vorigen beinah einerlei, denn ſo viel es etwa an Breite voraus hat, bleibt es an Höhe zurük.

Eine Empfängniß Marien im Chore iſt empfehlungswert durch ihre ſehr edle Stellung, durch ein leichtes Gewand, und durch die Schönheit ihres Kopfes. Das Kolorit iſt helle, hat aber der Stärke nur wenig. Drei Engelchen zeichnen ſich durch Grazie aus, zumal der mittlere in Anſehung ſeiner Stellung, und der unterſte, welcher den Fuß Marien küßt, in Rükſicht auf gefühlvolle Rührung.

Gegenüber iſt ein ſehr altes, aber gutes Gemälde auf Holz. Chriſtus, die Fahne der Auferſtehung in der Hand, kniet mit dem linken Fuße über einem Geſteine, und zwei Heilige nebenher beten ihn an. Der Hintergrund zeigt eine Stadt, Berge, freie Luft. Die Stellungen ſind etwas ſteif, aber das Gewand an dem Heiland vortreflich, und der Pinſel hat viele Kraft.

Noch weit älter, aber ſo gut nicht, iſt ein Gemälde in der Kirche, gleichfalls auf Holz. Eine

Madonna, wie ſie das h. Kind, ſo über ihrem Schooße liegt, anbetet, ganz im Goldſtofe, und das Haupt, der Mutter ſowol, als des Sohnes mit einem Goldſchein umgeben, ſizt in der Niche einer ſehr gothiſchen Architektur.

Unter den übrigen Altargemälden hebt ſich eine Taufe des Herrn von Johanns Händen, eine Madonna mit vier Heiligen im Vorgrunde, eine Anbetung der Weiſen, und wiederum Maria, wie ſie im Buche der Weiſſagungen liſt, das Kind Jeſu neben ſich, in einer reizenden Stellung

Bei S. Maria nuova finden ſie ein altes, unanſehnliches Gebäude, aber einige vortrefliche Malereien. Außer einem geiſtvollen Hieronymus über dem erſten Seitenaltare von Tizian, und zwei bibliſchen Schildereien an den Wänden, einer Auferſtehung von Leonardo da Ponte und einer Grablegung, wiederum Von Tizian, hat dieſe Kirche auch noch zwei muſiviſche Gemälde. Es iſt aber deren nur das eine vortreflich, jenes nämlich von den Brüdern Zuchati, welches den heiligen Viktor vorſtellt. Er ſteht in römiſcher Rüſtung, als Held, den Siegeszweig in der Hand, über einem Säulengeſtelle. Da er hiemit das Anſehn einer Statue gewinnt, die untenher vier knieende Mönche zu verehren ſcheinen, ſo wollte mir dieſe Vorſtellung um ſo weniger gefallen, je näher ſie an heidniſche Opfer gränzt. An dem Fußgeſtelle liſt man

eine Aufſchrift, welche uns überzeugt, daß Venedig über die Arbeit der Zuchati entzükt war. Quod arte et coloribus Pictor, hoc Zuchati fratres ingenio et natura e Saxis. MDLVIII. Allein man ſieht gar bald, daß ſie noch lange nicht alles, was der Pinſel kann, geleiſtet haben. Beinah alle Farben ſind matt, nur die Goldfarbe ausgenommen, wodurch die übrigen um ſo nachtheiliger gedrükt werden. Das weiſſe Gewand der Mönche iſt ſchmuzig, und die Fleiſchfarbe durchaus dunkelbraun. Auch haben die Säulen der Architektur, und ihre Vertiefung die gehörige Wirkung nicht, und das ganze gewint kaum noch das Anſehn einer Malerei, wie ſie vor Jarhunderten aus Giottos Händen kam. Hiemit will ich der Arbeit dieſer Zuchati ihr Verdienſt nicht abſprechen: Die Stellung des Helden hat Geiſt und Würde, und wenn der Goldgrund nicht entgegen wäre, würde ſich das Kolorit von Harmonie empfehlen. Es hat gewiß das harte nicht, ſo den meiſten Moſaikarbeiten in Venedig ein widriges Anſehn giebt. Sich davon zu überzeugen, braucht es nicht mehr, als das gegenüberſtehende Altarbild anzuſehen. Es ſtellt einen Heiligen vor, der ſo eben Almoſen unter die Armen theilt. Man wollte zu dem Werke der Zuchati ein Gegenſtück haben, und ließ das gegenwärtige in unſern Tagen verfertigen: es fiel aber ſehr ungleich aus, roh, und unfreundlich, ſelbſt die Zeichnung, zumal in den Köpfen, nicht ausgenommen. Das ſanfte der Zu-

cha-

chati läſt ſich nicht beſſer erklären, als durch Verglei-chung mit dieſem neueren Künſtler.

Die Grablegung, welche ich Ihnen für Tizians Werk angab, iſt eigentlich nnr Kopie: das Orginal ſoll nach Frankreich gewandert ſeyn: allein man ſchmeichelt ſich, Tizian habe ſein eigen Gemälde kopirt. Wie dem immer ſey, das Bild, auch ſo noch, iſt herrlich. Man ſieht es nah an dem Eingang in die Kirche zur Rech-ten. Chriſtus eine würdige Figur, in einer edlen Sellung, die vollendeten Schmerzen auf ſeinem erha-benen Angeſichte, und beinah in allen Muskeln des entblößten Leibes, wird von ſeinen Freunden umgeben und getragen. Sie ſind nicht aus der feinen Natur aber ihre Empfindung des Mitleids, und der ſanften Rührung, begleitet von einer ſchweigenden Seelenru-he, gibt ihnen ein ehrwürdiges Anſehen. Die Gruppe welche ſie bilden, iſt ſehr ſchön. Indeß die zwei äuſſerſten Freunde gegen den todten Mittler ſich krüm-men, faſſet der mittlere die erblaßte Hand, ſieht weh-mütig gegen den Himmel auf, und ragt über die bei-den übrigen hervor: Alle drei werden durch die ſchöne Schlangenlinie, in welcher der hohe Todte ſich krümt, ſehr ſchön ineinander gebunden. Zu den Füſſen Jeſu will ſeine traurende Mutter vordringen, wird aber von Magdalenen liebreich zurükgehalten. Dieſe redende Scene giebt gleichſam eine neue Gruppe, die aber an die erſtere gedrängt und artig mit derſelben verflochten iſt. Maria hat weder Hoheit noch Reiz: Sie trägt

wol

wol ſiebenzig Jahre auf ihrem Angeſichte, ſo noch vom Schmerzen entſtellt iſt: Aber ihr Vordringen zu dem Todten Sohne iſt vortreflich ausgedrükt. Nichts iſt hier liebenswürdiger, als Magdalene. Sie umfaßt die Mutter Jeſu mit beiden Armen um den Buſen, ihr ferneres Vordringen zu verhindern, inzwiſchen ſie denn doch, voll frommer Wehmut, wodurch ihre Schönheit nicht verliert, und mit einer ſehr leichten Wendung, nach ihrem geliebten Todten hinblikt. Ich ſage von dem Kolorit nichts, da das Gemälde Kopie iſt: allein ſo viel ſieht man auch hier, daß die Farben wol gewählt, und der Trauerſcene angemeſſen ſind. Der Pinſel überhaupt zeigt Kraft, Warheit, und Kunſt der Schatrirung.

Von dem Hieronymus über dem erſten Altare zur linken, ſcheinen die Moſaikkünſtler, deren Arbeiten wir in der Sakriſtei von S. Marco gegeneinander hielten, ihre Idee abgenommen zu haben. Er kniet auf einem Felſenſtük, über welchem ein Kreuzbild aufgeſtellt iſt. Der eine Arme ſtrekt ſich nach demſelben aus, und der andere, mit dem Steine bewafnet, iſt zurükgelegt, die reumütige Bruſt mit einem größeren Schwunge zu ſchlagen. In der Aufſtemmung des Kopfes, und in der Vorragung des Bartes, ſo wie in der ganzen Stellung und Gebärde liegt ein mächtiger Ausdruk. Die Geſichtszüge laſſen ſich nicht entfalten, denn das Bild iſt ſehr dunkel geworden; ich halte es für eines der würdigſten Gemälde von Tizians Pinſel.

ſel. Es verdiente allerdings vom dichten Staube, und vom hundertjährigen Rauche gereiniget zu werden: alsdann dürfte auch die ſchaudernde Gegend, die ſich nun dem Auge nur verworen darſtellt, der ganzen Schilderung neue Kraft geben.

Neben dieſem Altare iſt die Auferſtehung des Herrn von Leonardo da Ponte über dem Taufſteine zuſehen. Die Stellung des Schwebenden dünkt mich erkünſtelt, und jene der ſchlafenden oder erſchrekten Wächter gewaltſam: aber das mächtige Licht, ſo den Erſtandenen umfließt, und ſich mit Kraft auf entfernte Gegenſtände wirft, um ſie aus dem Dunkel der Nacht zu heben, wirken vortreflich aufs Auge.

Zwei Gemälde, die in ihrer Art noch ſeltener ſind, als was wir bisher in der Kirche geſehen haben, werden in der Sakriſtei aufbewahret, wo überdieß noch das Wolwollen, und die Dienſtfertigkeit Empfehlung verdient, womit die Geiſtlichen derſelben dem forſchenden Fremden zuvorkommen. Es ſtellt das eine dieſer Gemälde eine heilige Familie vor, von Polydor Caravaggio, das andere den ſegnenden Heiland zwiſchen Peter und Johann dem Täufer, von Rocco Marconi, der, wiewol bei uns unbekannt, dennoch in der Kunſt groß war.

Das erſte iſt überaus fein gemalt, Maria ſchön und reizend, hält ihr heiliges Kind, ſo mich etwas

kalt

kalt dünkt, über dem Schooße dem kleinen Johann entgegen, deſſen Kopf ganz aus den Händen der Natur kömmt: über demſelben ragt ein ſchöner ſanfter Engel hervor, im ſüſſen Entzüken über den Anblik des heiligen Kindes: nebenher Joſeph in tiefen Gedanken, beinah die einzige Figur in Polydors gewöhnlichem Stile. Das Gemälde hat äuſſerſt viel Ruhe, Feinheit, Kraft und Harmonie; die Gewänder ſind vortreflich, und die Figuren wenigſtens aus der Natur gewählt, voll warmer und feiner Empfindung.

Das andere Gemälde von Rocco Marconi macht ſeines vortreflichen Kolorits wegen einen herrlichen Effekt. Chriſtus mit aufgehobener, ſegnender Hand, in einer liebvollen Miene, ſteht mitten zwiſchen ſeinen zweien Verkündigern, Petrus dem Apoſtel, und Johann dem Täufer. Sein Charakter hat des ſanften mehr, als des hohen, dem die kleinlichen Züge des Angeſichts entgegen ſind, und überhaupt findet man an den Köpfen nichts mehr, als gewählte Natur, ſo wie die Gewänder zwar beim erſten Anblike auffallen, allein weder ſo ganz nach der Natur gelegt, noch mit der gehörigen Sparſamkeit gefaltet ſind. Die vorzüglichſte Wirkung dieſes Gemäldes kömmt alſo von dem kraftvollen, glühenden Pinſel: man glaubt, Tizianen zu ſehen, wenn er am feurigſten gemalt hat. Dieſe Kraft des Pinſels reißt unſtreitig zuerſt an ſich, ob gleich übrigens die Köpfe, zumal Johanns und des

Heilands einen würdigen Ausdruk tiefes Ernſtes, und hohes Wolwollens haben.

Nah an der Schule von S. Marko iſt die groſſe und merkwürdige Kirche der Dominikaner, Johann und Paul genannt. Sogleich beim erſten Eintritt fällt ein altes Gemälde auf, von Johan Bellin; es ſteht rechts, und ſtellt Marien vor über dem Throne; nebenher viele Heilige. Die Köpfe, aus der Natur, zeichnen ſich durch Warheit aus, und die Stellungen ſind meiſt frei, nur an Marien, und dem heiligen Kinde etwas gezwungen; ihre Züge ſind ſatt und ſteif, ſo wie das Angeſicht zu völlig. Der Abſtand dieſes Gemäldes von jenem, ſo wir vor kurzem bei S. Zacharia geſehen haben, iſt ſehr groß und ſcheint auf den früheren Stil dieſes Künſtlers zu deuten. Steiſigkeit der Züge und vorzüglich des Nakens zeichnen ihn aus. Ein ohngefähr ſpielte mir in Venedig eine Madonna von dieſem Lehrer des Giorgione und Tizian in die Hand. Auf beiden Malereien hat Maria ähnliche Züge, nur daß auf dieſem Kirchengemälde die Steiſigkeit noch auffallender iſt, und die Farben groſſentheils verwüſtet ſind. Man liſt Joannes Bellinus P.

Nah am Hauptaltare ſieht man ein anderes Gemälde von Roceo Markoni, wie uns die Aufſchrift belehrt. Es reißt das Auge nicht ſo gewaltig an ſich, als jenes bei Maria nuova, denn es hat entweder die Kraft des Pinſels nicht, oder dieſe liegt unter

dem

dem Schmuz und Staube verborgen, da jenes von der Stafelei, wie geſtern erſt abgenommen, erſcheint. Uibrigens ſieht man hier beinah dieſelbe Vorſtellung: Chriſtus mit der ſegnenden Rechten ſteht mitten, zu beiden Seiten, hier von Petrus, dort von Andreas begleitet. Seine Miene, und ſeine Bildung dünkt mich hier viel erhabener. Groſſe, würdige Züge, voll ſeliges Wolwollens, und mit einer Weisheit verbunden, die dem Pinſel Ehre macht: auch dünken mich die Gewänder, wenigſtens dasjenige des Heilands viel natürlicher, ohne Uiberladung gelegt und gefaltet. Aber die Ausführung ſcheint nicht ſo vollendet zu ſeyn, und das Kolorit nicht ſo viel Kraft zu haben. Ich wünſchte, dieſes Gemälde in ſeiner urſprünglichen Kraft zu ſehen, von der Hülle gereiniget, die deſſen Glanz birgt, und bin dann bereit, mein Urteil über das Verhältniß des Kolorits, ſo beide Gemälde dieſes Künſtlers gegeneinander zu haben ſcheinen, willig wieder zurükzunehmen.

Die Kapelle des Roſenkranzes, oder beinah eine kleine Kirche, nah an die groſſe gebaut, ſieht einer würdigen Gemäldeſammlung ähnlich; ſo ſehr ſind Deken und Wände mit Malereien verziert. Hinter dem Hauptaltare, ſieht man eine Verkündigung Marien, an welcher die Hauptperſonen ſehr reizend ſind, die Glorie mit Engeln überladen iſt, und Gott Vater weit von der Würde abſteht, die der Pinſel ihm geben ſollte. Die Wände ſind mit zwanzig, meiſt groſſen

Schildereien bibliſches Innhalts ausgelegt, alle von würdigen Künſtlern, und die Deke enthält vier groſſe und zehn kleinere Schildereien, unter welchen ſich die Auffart Marien nach dem Himmel, und noch eine gröſſere, deren Aufnahme daſelbſt, von Tintoret auszeichnet. Auch die Kreuzigung von eben dieſem Pinſel gehört hier unter die berühmteren Malereien, und man wird wenig Kapellen oder Kirchen finden, wo überhaupt die Kunſt ſo herrlich bewirthet wird.

Uiber einem kleinen Altare in der Kirche nah an dieſer Kapelle des Roſenkranzes iſt der todte Mittler, als Mann der Schmerzen, in einem mächtigen Ausdruk vorgeſtellt: nebenher ſteht ein reizender Engel, der den groſſen Dulder wehemütig betrachtet: Seine ſchöne Bildung, die rührende Miene, die artige Stellung, und das niedliche Gewand verraten eine Meiſterhand. Gegenüber, in einem Pilaſter eingetragen, und verwahrt mit einem Eiſengitter, ſteht eine Madonna, das Werk eines weichen und kraftvollen Pinſels. Sie hält mit der einen Hand das Linen, worüber ihr h. Kind ſizt, mit der andern den kleinen Johann, der mit gefalteten Händen in der demüthigen Stellung eines knieenden das Kind Jeſu anbetet. Sein Auge iſt trunken vor ehrfurchtvoller Freude, und ſeine Bildung iſt geiſtvoll, nicht ohne die ſanften Reize, wenn gleich die Naſenſpize zu viel hervorſpringt, und der Mund gelitten zu haben ſcheint. Das heilige Kind verbindet tiefen Ernſt und Hoheit mit Liebreiz und

Wol-

Wolwollen. Aber alles übertrift die edle und reizende Mutter. Ihre Züge ſind groß, zumal von der Stirne bis zum Munde; allein die Formen ſind ſo weich, der Mund ſo voll Grazie, das Kinn ſo ſanft gerundet, die Wangen vielleicht zu völlig, aber ſo reizend gewölbt, das Auge ſo beſcheiden und liebvoll, daß man wol nichts reizenders ſehen kann. Wenn dieſer Kopf nicht ideal iſt, ſo gehört er gewiß der ſchönſten Natur an; Dazu kömmt noch eine ſelige Heiterkeit, und ein wolwollendes Lächeln über das ganze Angeſicht ausgebreitet, eine leichte und artige Wendung des ganzen Leibes, ein weiches, zugleich feuriges Kolorit, daß man Mühe hat, von dieſem ſchönen Produkte der Kunſt ſich wieder zu entfernen.

Bevor ich ſie an das berufenſte Meiſterſtük dieſer Kirche führe, bitte ich Sie um die Gefälligkeit, eine Sammlung alter Gemälde nah am Eingang in die Kirche zur linken über dem erſten Altar anzuſehen. In der unterſten Abtheilung ſizt mitten Auguſtin, den Kopf mit vieler Warheit gezeichnet, das Gewand ziemlich ordentlich in Falten gelegt, aber ſehr hart gemalt, unten die Aufſchrift: Bartolomeus Vivarinus de Muriano Pinxit MCCCCLXXIII. Nebenher zwei Heilige, Markus und Johann der Täufer, deren der eine den Kopf ſchon gänzlich, der andere zum Theile verloren hat. In der mittleren Reihe kniet eine fromme None, welche das Kind Jeſu, auf dem Schooße ſeiner Mutter, mit einem Blumenkranze krönt, zur einen

Seite Vinzenz, zur andern Dominik. Ganz oben erſcheinen vier runde Gemälde, die des ſchadhaften Zuſtandes, und ihrer Höhe wegen nicht können ausgenommen werden. Aus allen Gemälden dieſes Vivarino, deren nur ſehr wenig noch übrig ſind, wurde von Kennern das gegenwärtige ſtets für das vortreflichſte gehalten.

Ich übergehe nun an der Deke einer Kapelle die Apotheoſe des h. Dominik von Piazetta; ein Kruzifix mit dem h. Ludwig und Magdalene von Kavalier Liberi; zwei Dominikaner, die über dem Meere gehn, von Leander Baſſan, und andere ſehenswürdige Malereien dieſer Kirche, um ſie an die merkwürdigſte zu führen, die Marter eines heiligen Petrus aus dem Dominikanerorden, eines der vortreflichſten Gemälde von Tizians Pinſel, ſo die Ehre hat, von vielen Kennern an die Spize aller ſeiner Schildereien, die in Venedig ſind, geſtellt zu werden. Nichts iſt ſchwerer, als unter guten Malereien die beſte zu beſtimmen: ich denke, daß es beinah unmöglich iſt. Verſchiedene haben in verſchiedenen Rükſichten ihre Vorzüge. Wer Bedacht auf ſeine Lieblingsbegriffe nimmt, kann wol ſagen, was ihm das liebſte, nicht auch, was das beſte ſey. Selbſt nur in einer Rükſicht würde es ſchwer genug laſſen, die Vorzüge abzuwägen. Man betrachte allein das Kolorit, wie verſchieden können deſſen Eigenſchaften ſeyn! die eine Malerei wird ſich durch Warheit, die andere durch das Helldunkel, jene durch

eine

eine glükliche Schattirung, dieſe durch eine feine Abſtuffung der Farben, oder izt durch das kühne und lermende, ein andermal durch Süſſigkeit und Glätte unterſcheiden: wer wagt es nun, ohne Rükſicht auf beſondere Zweke, ſein Urteil zu geben, welche unter dieſen Arten die beſte ſey. Der Ausdruk auf Gemälden theilt ſich in noch mehrere Zweige. Der eine liebt das ſanfte, der andere das erhabene, ein dritter das gewaltſame: hier werden Karrikaturen, dort rohe Natur, anderswo überrriebene Stärke, insgemein das Auffallende bewundert, ſey es im Gebiete der Natur, oder auf einem noch fruchtbareren Boden, der Einbildung. Nun ſtelle man die verſchiedenen Liebhaber vor Schildereien, deren jede in ihrer Art Vorzüge hat, wird nicht ein jegliches dieſer Gemälde, ſo viel deren auch ſind, für das Beſte gelten können? ein ähnliches Schikſal dünkt mich Tizians gegenwärtige Schilderei zu haben. Man beſchrenke ſich auf Leben, und Ausdruk der Empfindungen, ſo mag das Urteil hingehen: ich wenigſtens habe von Tizian keine Gemälde geſehen, worauf der Thätigkeit ſo viel, und der Ausdruk von Empfindungen ſo lebhaft wäre. Petrus liegt geſtürzt, und erwartet den tödtenden Streich, welchen die Keule, in der Hand des Barbaren, droht. Der Märtirer iſt nicht gleichgiltig dabei, oder gefühllos, ſo oft bei derlei Schilderungen die Stelle des Mutes vertritt: er ſtemmt ſich vielmehr auf den rechten Arm, indeß er den Linken gegen ſeinen Mörder emporhebt: aber

ſeine Augen ſind nach dem Himmel gekehrt, und auf ſeinem Angeſichte ſizt männlicher Mut. Dagegen flieht einer ſeiner Brüder, der ihn begleitet hatte, ganz ſich vor Schreken entriſſen: ſeine gedrehten Augen, der aufgeſperrte Mund, die vorgeſtrekten Arme, der krummgebogene Leib, und das vorfliegende Gewand verraten ein gewaltiges Schreken. Die Scene geht im Freien unter einem Baume vor. Es ſind nicht mehr, als drei Figuren, aber äuſſerſt thätig; alles iſt Leben, ohne Uibertreibung wenigſtens bis zum Rohen nicht. Wer Gelegenheit hatte, ähnliche Malereien von Rubens zu ſehen, findet hier einen gewaltigen Abſtand. Dieſe Lebhaftigkeit iſt in allen Theilen, wie abgemeſſen, artet nie gänzlich zur Karrikatur aus, und hält ſich in den Schranken eines gewiſſen Anſtandes, der wol gefühlt, aber mit Worten ſo leicht nicht begrenzt werden kann. Von Charakteren läſt ſich nicht viel ſagen: die Züge des liegenden Märtirers können nicht wol ausgenommen werden; ſie ſcheinen aber etwas groſſes anzukündigen: der fliehende Bruder iſt aus der alltäglichen Natur, und der Barbar kaum derſelben fähig; ſchade, daß auch hier das Kolorit ſehr gelitten hat.

IX.

IX.

Neapel den 9. November 1788.

Es war ein heiterer Morgen, und die aufgehen- de Sonne blikte zwiſchen Wolken ſo freundlich hervor, daß ſie mich ins Freie zu laden ſchien. Ich ließ alſo meine Barke die Wendung nach einer ferneren Inſel machen: ſie hat ihren Namen von der Kirche S. Gior- gio Maggiore, die ſich nebſt dem Kloſter der Bene- diktiner, und einigen angehörigen Gebäuden in den Alleinbeſiz derſelben geſezt hatte. Ich beſuchte ſie der wenigen Malereien, oder vielmehr der einzigen we- gen von Paul Veroneſe, eines Meiſterſtüks, ſo unter Liebhabern allbekannt iſt, und folglich nicht ungeſe- hen bleiben konnte. Die Kirche ſelbſt iſt ein herrliches Gebäude, nach Palladios Zeichnung aufgeführt: und die Vorderſeite mit einem Gemiſche der römi- ſchen und korinthiſchen Säulenordnungen macht ei- ne Wirkung, die um ſo ſchäzbarer iſt, da die Kirche im Angeſichte des kleinen Plazes, dem herzoglichen Palaſte gegenüber liegt, nur durch den Canal della Giudecca, dem breiteſten aller Kanäle getrennt. In der Kirche ſelbſt finden ſich einige gute Malereien von Jakob Baſſan, und Jakob Tintoret; aber die meiſten ſind mittelmäſſig genug von Sebaſtian Ricci, Peter Malombra, Ponzone, und Viktor Carpaccio. Eher verdienen wol noch die Werke der Bildhauerkunſt, aufmerkſam geſehen zu werden. Die Gruppe des

Hauptaltars iſt von der Erfindung des Aliena. Uiber der Weltkugel, die von den vier Evangeliſten unterſtüzt wird, ſteht der Weltſchöpfer. Die Figuren ſind aus Bronze, von Hieronymus Campagna, gut gearbeitet; aber gegen die Erfindung lieſſe ſich wol ſo manches einwenden. Die Vorſtellung des Atlas, oder die ähnliche des untergeſchobenen Herkules, wie ſie die Laſt der Erde tragen, gleichwie ſie ſehr nah an die gegenwärtige grenzt, ſo wollte ſie mir nie ſonderlich gefallen. Man iſt wol geneigt, Kunſtwerke nicht mit dem Zirkel auszumeſſen: aber wenn ſich das Auge über alle Verhältniſſe wegſezen ſoll, verlangt man denn doch zu viel. Wenn es einerſeits unmöglich iſt, ſich die Sphäre der Welt in der gewöhnlichen Menſchenhöhe vorzuſtellen, andererſeits auch nur ein täuſchendes Verhältniß abgeſchmakt ſeyn würde, ſo dünkt mich der Schluß ſehr natürlich, daß ſo ein Gegenſtand ins Gebiet der darſtellenden Künſte nicht gehöre. Die Einbildung iſt ſein eigenes Feld, worauf er ſich nach ſeinem Bedürfniſſe dehnen und einziehen kann. Allegorien dieſer Art, nach welcher Seite ſie auch der bildende Künſtler drehen will, werden wol ſchwerlich dem lächerlichen entgehen. Hier dünkt mich noch ein ander Mißverhältniß einzutreten, welches bei Atlaſſen, und Herkuleſſen nicht ſtatt hat. Der Schöpfer der Welt ſteht über dem Produkte ſeiner Allmacht, ungefähr in gleicher Gröſſe nicht nur mit demſelben, ſondern auch mit den Evangeliſten, die es unterſtüzen. Anſtöſſiger laſſen ſich wol Verhältniſſe nicht mehr darſtellen.

ſtellen. Man ſollte wenigſtens den Abſtand erwarten, welchen Phidias in die Horen und Siegesgöttinnen gegen ſeinen Jupiter gelegt hatte: Es wäre freilich alsdann auch nur wenig, aber doch etwas geſagt. Glaubt man, daß es der Kunſt unmöglich iſt, den Abſtand der Verhältniſſe auszudrüken, ſo bin ich gerade derſelben Meinung; allein zwiſchen Ausdrüken und Anzeigen iſt denn doch noch ein Unterſchied, und ein Gegenſtand, an dem auch das leztere unthunlich iſt, ſoll den Künſtler nie beſchäftigen, noch weniger den Hauptaltar einer Kirche verzieren.

Ich wollte nun nicht länger weder bei der Statue einer Madonna von Hieronymus Campagna, noch bei dem Kreuzbilde, aus Holz geſchnizt, von Philipp Bruneleschi verweilen; ſondern gieng nach dem Kloſter, um in dem Speiſeſal der Mönche das berufene Meiſterſtük des Paul Veroneſe mit Muſſe zu betrachten. Es ſtellt die Hochzeit in Kana vor, und wimmelt von Figuren auf einem ungeheuren Felde: man wird ſich alſo nicht wundern, daß der Künſtler ein volles Jahr auf ein Gemälde verwendet hat, ſo ſein erſtes Werk in Venedig war, beſtimmt, ſeinen Namen berühmt zu machen, und ſeinem Pinſel fernere Beſchäftigung zu verſchaffen. Die Mühe wurde ihm nicht auſſerordentlich belohnt: er erhielt vierhundert venezianiſche Dukaten, die etwa ſechshundert unſerer Gulden betragen, eine Summe, die in denſelben Zeiten eben nicht gering war; allein, was mehr galt,

brei-

breitete ſich hiedurch ſein Ruhm durch ganz Venedig aus, und Altäre und Speiſeſäle wünſchten ſichs, von ſeiner Hand bemalt zu werden. So müheſam auch die Ausführung war, wenn man Rükſicht auf die Gröſſe der Wand und auf die Menge der Figuren nimmt, ſo wußte ſich dagegen Paul Veroneſe die Arbeit der Erfindung zu erſparren. Er gerieth auf den glüklichen Einfall, die wichtigſten Häupter Europens nach Kana zu laden, und an die feierliche Brauttafel zu ziehen: dadurch hat er nicht nur ſeinem Gegenſtand eine Würde gegeben, worauf derſelbe wol keinen Anſpruch hatte, ſondern auch ſeine Figuren gegen den Neid der Tadler, und ſelbſt gegen den Stolz des blühenden Altertums ſicher geſtellt: denn ſo groß auch Griechenland mit dem Charakteriſtiſchen ſeiner Figuren thun mag, fand denn doch Paul Veroneſe eine Bahn, die nicht nur bequemer, ſondern auch ſicherer zu ſteigen iſt; oder wer wagt es Karl dem Fünften, Franz dem erſten in Frankreich, und Achmet dem Zweiten, Beherrſcher der Osmanen, das edle des Charakters abzuſprechen? Dazu kam noch, daß er ſich auf dieſe Art in den Ruf eines guten Porträtmalers geſezt hatte, eine Spekulation, die in unſern Tagen, wenn nicht der Kunſt, doch gewiß dem Künſtler wichtiger iſt, als ſie es wol in Apells Zeiten ſeyn mochte, da ſich noch nicht jedes Original würdig fand, durch Kopie gerettet, und auf die wißbegierige Nachwelt gebracht zu werden. Bei manchen Kennern und Liebhabern machte auch das Drol-

lichte

lichte des Einfalls ſeine gute Wirkung, und wenn der Wert eines Gemäldes nach der Stärke des Eindrukes zu beſtimmen iſt, welchen es auf die Zuſeher macht, ſo konnte es in Venedig nicht gleichgiltig ſeyn, ſtatt des Bräutigams zu Kana den Herrn Marcheſe Alphonſo del Vaſto mit dem ſtattlichen ſchwarzen Barte zu ſehen, und nebenbei die Frau Marcheſinn di Pescara Vittoria Colonna, deſſen Gemahlinn, in der Beſchäftigung, ſich eben die Zähne zu ſtochern. Ihre Beſcheidenheit verdient Beifall; denn ſie begiebt ſich des natürlichen Rechtes, und überläſt die Brautſtelle der Königinn von Frankreich, Gemahlinn Franz des erſten, welcher gleichfalls zu Gäſte gebeten iſt, und ſeiner Gattinn gegenüber ſizt: er hat an ſeiner Seite die Königinn Marie, Gemahlinn Heinrichs des achten, der ſich entſchuldigen ließ: dafür hat Sultan Achmet das Gebot angenommen, und ſelbſt Kaiſer Karl der fünfte, erſcheint ordentlich mit ſeinem Toiſon, und ſizt, wie ſichs ziemt, oben an. Zum Glüke trafen ſich eben dazumal zwei Kardinäle in Venedig, die Paul Veroneſe von dieſer Feierlichkeit nicht wol ausſchlieſſen konnte, und die Lokalität des Gemäldes machte es gewiſſermaaſſen notwendig, auch einige Mönche des Kloſters, ſo viel der Tafelraum geſtattete, an dieſer Ehre Theil nehmen zu laſſen, ſo beſteht die ganze Zal der Gäſte aus Porträten, die zwei wichtigſten Figuren, den Heiland, und ſeine Mutter ausgenommen, die zwar von des Künſtlers eigner Erfin-

dung,

dung, zugleich aber auch die ſchlechteſten Figuren des ganzen Gemäldes ſind, kalt, geiſtlos, ekig, aus der gemeinen Natur. Allein wir wollen bei dieſen Kleinigkeiten nicht ſtehen bleiben, da wir noch ein weites Feld ſinnreicher Erfindungen vor uns haben. Nachdem der Künſtler auf dieſe Art für die Beſezung der Tafel ziemend geſorgt, und dieſe Feierlichkeit zu einer der merkwürdigſten in Europa erhoben hat, war gewiß nichts billiger, als für eine Tafelmuſik Anſtalten zu trefen, um ſo mehr, da ſie geſchikt iſt, nicht nur einen guten Theil der groſſen Wand zu deken, ſondern auch eine beliebte Mannigfaltigkeit der Scenen in die Schilderei zu bringen. Ich muß bekennen, daß die Muſik für ſo eine Feierlichkeit, und für ſo erhabene Gäſte nur ſehr ſchwach beſezt iſt; dagegen wiſſen wir dem Künſtler, Dank daß er durchaus Virtuoſen aufgebracht hat. Tizian iſt die Seele der Harmonie und ſpielt den Violon, Paul Veroneſe begnügte ſich mit der Viole, gab die Violine dem Tintoret, und ließ den wakern Baſſan in die Querflöte blaſen. Die wichtigſte Arbeit war nun gethan, nämlich der Vorgrund, und der Mittelgrund gedekt. Allein, da der Speiſeſaal ungewöhnlich hoch iſt, blieb noch für den Hintergrund ſo viel Raums leer, daß der Pinſel Gefahr lief, von Tadlern der Armut beſchuldiget zu werden. Die Architektur des groſſen Saales, wo die Gäſte verſammelt waren, würde derſelben wol in etwas geſteuret haben: demungeachtet hätte der feinere Kenner auch hierinn noch das Leere aufgedekt, und in dem-

ſelben die Zuflucht einer müde gewordenen Erfindung wahrgenommen. Paul Veroneſe, deſſen Vorzug im Reichthume ſeiner Schildereien beſteht, wollte ſich ſo einem Vorwurfe nicht blos geben, baute an den Wänden des Saales eine Galerie, und rief die Einwohner aus Kana zuſammen; theils die Feierlichkeit durch ihre Gegenwart zu vermehren, theils ſelbſt daran einen, wiewol geringeren, Antheil zu nehmen. Man ſieht, daß Kana ein unbeträchtlicher Ort in Galilea geweſen iſt; denn der Künſtler, ſo ſehr es ihm auch am Herzen gelegen ſeyn mochte, hat denn doch nur Bettler, rohes Geſind, mitunter auch Lumpen, und zum Glüke noch einige Karrikaturen aufbringen können, die mich eben, als ich meine Unzufriedenheit äuſſerte, ſogleich wieder zu beſänftigen wußten, indem ſie mir entgegen zu rufen ſchienen, daß ſie nur der groſſen Wand wegen da wären. Das Kolorit iſt beſſer konſervirt, als man es in Venedig auf den meiſten Gemälden dieſes Künſtlers zu finden pflegt: aber es iſt bunt, das Licht verſtreut und die Gruppirung verworren. Nichtsdeſtoweniger bleibt es ein berufenes Meiſterſtük; denn es iſt ungeheuer groß, auſſerordentlich reich an Figuren, der lieben Natur getreu, voll von Porträten, und hat über dieß alles das komiſche mit dem heroiſchen in eine glükliche Verbindung gebracht, eine Eigenſchaft, die zumal auf einem Gemälde, deſſen Vorwurf aus dem Evangelium gehoben ward, eine ganz ſonderbare Wirkung macht.

Man

Man kann auf dieſer Inſel noch lange mit Luſt verweilen, den ſchönen Bau des Kloſters, die Säulengänge, die herrliche Treppe nach Longhenas Zeichnung, und die angenehmen Gärten, eine ſeltene Sache in Venedig, mit Muſſe zu genieſſen; aber mir genügte ein flüchtiger Anblik, weil ich mit der Zeit wuchern mußte, und meine Gondole rufte mich wieder in ihre Zelle. Die Luft war heut zu milde, als daß es dem ſchwarzen Hüttchen gelingen konnte, mich feſtzuhalten. Es war ein herrlicher Anblik, den breiten Kanal della Giudecca durchzuſehen, vor ſich den edelſten Theil der Stadt, den herzoglichen Palaſt, den artigen, kleinen Plaz, und über demſelben die hohen Granitſäulen aus Griechenland hier mit der Statue des h. Theodors eine Lanze in der einen Hand, und ein Schild in der andern; dort mit den geflügelten Löwen, dem Sinnbilde der Republik. Man glaubt die Hohlſeite eines Bogens zu ſehen, nach welchem Häuſer, Kirchen, Paläſte geſtellt ſind, und worüber ſich die vielen Kuppeln mit einer Pracht erheben, die mich von keinem anderen Augepnukt ſo ſichtbar dünkt. Mein Gondelführer unterhielt mich inzwiſchen mit einem muntern Liedchen, und reizte darauf meine Fragelust durch ſeine Geſprächigkeit. Sind eurer viele, guter Freund, in Venedig? — Gewiß, mein Herr, ſehr viele; es läßt darum ſchwer genug, aus der Sache zu kommen — wie hoch beläuft ſich etwa eure Zahl? — das kann ich nicht wol wiſſen; man ſagt von vierzig tauſend — das iſt viel, guter Freund;

ſo

ſo müßten wol auf euren Kanälen bei zwanzigtauſend Gondolen ſchwimmen. — Es mag ſeyn, aber ich habe ſie nie gezählt. — Noch iſt es eben nicht nöthig, eure Barken zu zählen, um dieſe Zahl übertrieben zu finden; an dem Tage, da der Doge ſich mit dem Meere traut, wie viel Fahrzeuge begleiten wol den Bucentoro? — Viele, ſehr viele, mein Herr — die Zahl ohngefähr? — es mögen wol bei dreitauſend ſeyn. — Glaubt ihr nicht, daß an dieſem Tage alles, was nur Gondolen, Barken, Peotten hat, oder haben kann, ſich über den Lagunen zeigt? — gewiß — ſo mag denn wol die Zahl eurer gewöhnlichen Gondolen noch ziemlich tief unter dreitauſend ſtehn? — wollen ſie hier ans Land, oder beſſer oben? — wo ihrs für bequemer haltet, guter Freund. — Doch nach der Kirche S. Maria Maggiore? — dahin will ich — es iſt alſo hier am bequemſten.

In dieſer weitläufigen Kirche, welche den Nonnen des anſtoſſenden Kloſters gehört, weiſen die eilf Altäre manche Malereien auf, theils von vortreflichen Meiſtern, theils auch an ſich ſchäzbar, und berühmt. Unter den beſten mag wol die Himmelfart Marien über dem Hauptaltare von Paul Veroneſe ſeyn. Ich kann nur mit Schüchternheit davon ſprechen, denn ich habe ſie kaum halb geſehen. Zwar dünkte michs beſſer erhalten, als die meiſten Gemälde dieſes Meiſters in den Kirchen von Venedig: dagegen iſt aber der Ort ſo

dunkel, daß man denn doch nur wenig gewahr werden kann: auf Charaktere zu ſchlieſſen, war ſchlechterdings keine Möglichkeit; nur ſo viel läßt ſich mit Gewißheit angeben, daß die Figuren gut geſtellt, und artig gruppirt ſind. — Johann in der Wüſte iſt ein berufenes Gemälde von Tizian: das Kolorit, aber es iſt nun ſchwarz gefreſſen, die Stellung des Heiligen, und ſelbſt die Zeichnung, ſo weit ſie ein Werk richtiger Augen iſt, hatten von jeher groſſen Beifall: auch die andere Art Zeichnung, welche die Seele zeigt, und mit der erſten ſehr oft, aber jedesmal zum groſſen Nachtheil der Kunſt, vermengt wird, verdient hier Empfehlung; denn der Kopf des Heiligen iſt edler, als ihn Tizians Pinſel zu geben pflegt: allein der ſanften Züge fand ich nicht einen darinn, vielmehr dünkte michs, einen ſtarren, diſteren Geiſt zu ſehen. Chriſtus unter ſeinen Apoſteln ſoll von Rubens ſeyn. Ich kann ihnen hierüber nichts gewiſſes ſagen; theils die Dunkelheit des Ortes, theils das zu Grunde gerichtete Kolorit läßt mich im Zweifel. Wäre die hiſtoriſche Angabe, welche jedoch bei der groſſen Unwiſſenheit der Führer nur ſehr wenig Glauben verdient, in ihrem Werte, ſo lieſſe ſichs wenigſtens hieraus erſehen, daß die Vitriolſäure auch gegen den italieniſchen Pinſel weniger Verwüſtung, als die Seedünſte in Venedig angerichtet haben. Ohne dieſe Rükſicht würde man ſchwerlich auf Rubens zu rathen kommen. Uibrigens ſind die Köpfe, wenigſtens ruhig und aus der beſſern Natur; Chriſtus hingegen

matt

matt und geiſtlos. — An einem der Seitenaltäre ſieht man Italiens beliebte Vorſtellung, eine Madonna obenher, unten eine Auswahl von Heiligen, von Bonifacio. Das Bild hat hie und da Riſſe, die man noch nicht der Mühe wert fand, ausbeſſern, und gegen fernere Fortſchritte bewahren zu laſſen. Demungeachtet verdiente das Gemälde der Achtung mehr: einer Nonne, und des Petrus Kopf iſt gewiß gut, beſſer vielleicht, als ſie die Schule von Venedig zu liefern pflegte, wenn gleich das Kolorit härter iſt, als man es von einem Schüler Tizians erwarten ſollte: auſſer dieſen iſt noch eine Verkündigung Marien von Palma, und viele andere Malereien von Tintoret, von Johann Moro, von Ponzone, und von Padoanino ſehenswert; aber diejenige, welche die Neugierde vorzüglich reizt, und hier im größten Rufe ſteht, iſt Noahs Arche von Jakob Baſſan. Gewiß ein neuer Gedanke, ein Thiergemälde über dem Altare aufzuſtellen: denn das Verdienſt dieſer Schilderei beſteht in dem glüklichen Ausdruk der verſchiedenen Thiere, welche die Vorſicht zu deren Erhaltung in die Arche ſchlieſſen ließ. Man ſieht leicht ein, wie viel die Erbauung gewinnen müſſe, wenn fromme Chriſten an dem Orte ihrer feierlichen Gebete, die Federn des Geflügels, und die Haare der vierfüſſigen Thiere über ihren Altären mit einem Fleiſſe ausgedrükt ſehen, der in den Küchengemälden des holländiſchen Pinſels ſeines Gleichen ſucht. Diejenigen, welche dieſer Schilderri eine Art von Verwirrung und Unordnung

vorwerfen, ſcheinen nicht bedacht zu haben, daß es ſchwer läßt, bei Vorſtellung des Univerſums Ordnung zu halten, und was noch wichtiger iſt, daß ſich oft große Künſtler über das Zufällige der Gruppirung, und Schattengebung kühn wegſezen, um ſich der nüzlichen Einwirkung aufs Herz deſto gewiſſer zu verſichern.

Bevor ich Sie, lieber Freund, in die Schule zum heiligen Rochus führe, wo wir Tintorets Pinſel in ſeinem Glanze ſehen werden, erlauben ſie mir, nach einer Kirche der Franziskaner, i Frari genannt, zu gehen, und daſelbſt der Aſche Tizians, welcher hier von ſeinen Arbeiten ausruhen wollte, einige Augenblike zu weihen. Dieſer große Künſtler, dem die Warheit des Kolorits ihre Vollkommenheit dankt, wohin vielleicht ſelbſt das blühende Altertum nicht ſo mutig geſtigen iſt, ſtarb an der Seuche, die dazumal zu Venedig gewütet hatte, im Jahre 1576, als ihm vom hundert ſeines Alters nur wenig gefehlet hat. Wiewol wegen Gefahr der Anſtekung alle Leichenbegängniße verboten waren, glaubte man doch, bei Tizian eine Ausnahme machen zu müſſen, und beſtattete ihn hieher mit vieler Feierlichkeit. Dennoch war Venedig nicht bedacht, mehr zu ſeiner eigenen, als zu des Künſtlers Ehre ein würdiges Monument zu errichten: denn die Gebeine der Eroberer Foscari, und Tron, des Doge Peſaro und des kriegeriſchen Biſchofs gleiches Namens haben für Verkleidungen und Statuen des Marmors ſo viel weggenommen, daß dem guten

ten Tizian nichts übrig blieb. Aber er ſelbſt ſorgte nach Kräften dafür: Seiner vielen andern Monumente nicht zu gedenken, hat er deren zwei auch in dieſer Kirche aufgeſtellt, die allerdings geſchikter wären, ſeinen Namen zu verewigen, als es eine Marmorurne gethan haben würde, wenn es anders die neidiſchen Seedünſte geſtatteten. Das Gemälde über dem Hauptaltare, ſo die Himmelfahrt Marien vorſtellt, iſt eine ſeiner berühmteſten Arbeiten. So viel ſich aus den Ruinen derſelben noch abſehen läßt, mag ſie gewiß einmal ſehr ſchön geweſen ſeyn: nun iſt ſie es leider nicht mehr; wenigſtens der Vorzug des Tizianiſchen Pinſels, das herrliche Kolorit, liegt dahin, wenn es ihr gleich nicht an andern Verdienſtrn fehlt. Maria mitten umgeben von Engeln ſchwebt edel, und hat der Grazie viel, deren wolthätiger Einfluß jedoch durch die Lage des rechten Armes, und durch den ſpizen Ellenbogen etwas gehemt wird. Das Angeſicht ſcheint nie ſchön geweſen zu ſeyn: es dünkt mich zu völlig: deſto edler iſt ihr Wonnegefühl, und die Empfindung froher Dankbarkeit ausgedrükt. Unter den Apoſteln erheben ſich ehrwürdige Köpfe, lebhafte, auch gewaltſame Stellungen, und gut gelegte Falten an den Gewändern. Das andere Gemälde von eben dieſem Künſtler in der Kapelle, welche der Familie Peſaro angehört, hat nicht ſo viel weſentliches Verdienſt, aber das ſchöne Kolorit hat ſich ohne Vergleich beſſer erhalten. Es ſtellt eine Madonna mit dem heiligen Kinde vor; aber man glaubt, das Porträt eines friauliſchen Land-

mädchens zu ſehen: Nebenher Joſeph, der ſich nicht über die gemeine Natur erhebt, und Franz von Aſſiſi, wie mich dünkt, deſſen Angeſicht nicht wol kenntbar iſt: Herum ſind der Venezianer viel, ſteif, und in kalter Andacht, aber viel Natur, und, wie es das Anſehen hat, Porträte.

In einer Kapelle ſieht man abermal Marien mit dem heiligen Kinde, aber von einer noch älteren Hand; denn unten ſteht Joannes Bellinus, F. 1488. Es iſt billig, da wir dieſen verdienſtvollen Künſtler als einen der erſten Verbeſſerer betrachten, daß wir noch diejenige Vollkommenheit auf ſeinen Malereien nicht ſuchen, womit ſich bald darauf Giorgione und Tizian ausgezeichnet haben. Seine Umriſſe ſind noch ſcharf gehalten: Es zeigt ſich aber denn doch ſchon eine Art von Rundung und Erhebung, und ſelbſt das Verblaſene der Farben fängt an ſichtbar zu werden, nur nicht in den Auſſentheilen der Körper. Uibrigens iſt hier das Angeſicht Marien ſehr gemein und beinah empfindungslos, und ihren Charakter dünkt mich ein ſteifer Ernſt zu zeichnen: Ein jedes der Seitenſtücke enthält einen Heiligen, deren Köpfe aus der alltäglichen Natur; aber wol gezeichnet und gut ausgeführt ſind. Auſſer einem kleinen, fein gemaltem Bilde von Baſſan, ſo Marien unter den anbetenden Hirten mit einem ſehr verzogenem Angeſichte zeigt, ſieht man hier auch eine Katharine von Salviati, und viele Malereien von weniger bekannten Künſtlern Italiens, als

von

von Vivarini, Vicentino, Carpaccio, Tizianello, Contarini, Catena, Zompini, Peranda und andern. Paul Veroneſe hat an der Deke die Anbetung der Weiſen gemalt, und ſein Bruder Benedetto Caliari über einem Altare den Heiland vor dem römiſchen Richter. Auch Werke der Bildhauerkunſt verdienen in dieſer Kirche bemerkt zu werden, beſonders ein Johann der Täufer auf dem Altare der Florentiner von ihrem Landsmanne Donatello in ſeiner gewöhnlichen ſteifen und troknen Manier, und zu beiden Seiten der Sakriſteithüre hier Franz und da Hieronymus von Sanſovin ſehr gut gearbeitet. Ein Engel in der Kapelle des h. Markus iſt von Jakob Padovano, und zwei Altarſtüke von Marmor, das eine über dem Altare des h. Hieronymus von Alexander Vittoria, das andere nebenher von Joſeph Porta, der auch unter dem Namen Salviati bekannt iſt.

Wir gehen nun nach der Schule zum heiligen Rochus, die unter den ſechs groſſen Schulen, oder Verbrüderungen in Venedig an Pracht, und vorzüglich an Malereien ohnſtreitig die reicheſte iſt. Zwei ungeheure Säle, der eine ebener Erde, der andere über einem Geſchoße, die große breite Treppe, welche ſie verbindet, und ein Nebenſal vom kleineren Umfange ſind ganz mit Malereien behangen, meiſt aus Tintorets Hand. Eine Figur des heiligen Rochus, die er am Gewölbe des Albergo dieſer Bruderſchaft vortreflich gemalt hatte, gab ihm den Vorzug vor al-

len Künſtlern ſeiner Zeit, und die Verbrüderung trug ihm in dieſer Rükſicht alle Arbeiten auf, womit ſie eben bedacht war, ihr Verſamlungsgebäude auszuzieren. Man wird aber in der Folge wahrnehmen, daß ihm nicht alle ſeine Malereien eben ſo gut, als die erſte, gelungen ſind, worüber er wol entſchuldiget werden kann, wenn man die Zeit bedenken will, in welche er beſchrenkt war, und das Ermüdende, beinah mit einem Gegenſtande, nur in verſchiedenen Rükſichten, drei große Säle zu deken.

Der untere Saal, ſo anſehnlich er auch durch ſeine Grösſe iſt, verdient wol ſeiner Dunkelheit wegen keine Malereien von Meiſterhänden, und Tintorets Pinſel verliert gewiß an einem Orte, wo man Mühe hat, die Figuren gewahr zu werden. Ich will bei Herzählung ſeiner Gemälde, nur überhaupt erinnern, daß er ſich durchaus als einen groſſen Koloriſten erwieſen hat: ſein Verdienſt hierinn iſt entſchieden, und es wäre überflüſſig, dieſelbe Bemerkung bei jeder einzelen Malerei zu wiederholen, da das weſentliche davon allgemein anerkannt iſt, und auf jedem Werke ſeines Pinſels wiederkehrt. Demungeachtet zeigt uns ſeine berühmte Kreuzigung in dem kleineren Saale, was allerdings ſehr begreiflich iſt, daß das Kolorit auch in den Händen groſſer Koloriſten Stufen hat, die ſich nach dem Maaſſe der Zeit und der Verwendung erhöhen. Was die übrigen Theile der Kunſt belangt, iſt ſein Wert nicht eben ſo entſchieden. Man trift manch-

mal Figuren, die der Auswahl des Künſtlers Ehre machen, wenn ſie uns gleich nicht belehren, daß Tintoret von der weſentlichen Pflicht bildender Künſtler, edle und wolüberdachte Charaktere zwekmäſſig aufzuſtellen, überzeugt ſchien: aber ſelbſt die Auswahl gelang ihm nicht immer, oder vielmehr hat es das Anſehen nicht, als ob ſie ihm allemal am Herzen gelegen wäre. Ei nen gleichen Abſtand kann man an den Stellungen, Gebärden, und ſelbſt an den Gewändern ſeiner Figuren, ſo wie an den Gruppen, in die ſie vertheilt ſind, bemerken, und man wird nicht unrecht daran ſeyn, wenn man in dieſer Verſchiedenheit der Behandlung eine Eile des Künſtlers ſehen will, die der Kunſt in unſern Tagen vielen Nachtheil gebracht hat. Lieber Freund! ſie werden dieſe Bemerkungen nicht unbillig finden, wenn ſie in dem unteren Saale die Verkündigung Marien mit der Flucht nach Egipten vergleichen wollen: wie gemein, beinah einfältig, erſcheint die heilige Jungfrau vor dem verkündenden Engel, der etwas erträglicher iſt! wie ſchön hingegen auf ihrer Flucht, wo zumal ihre Stellung viel Reiz hat, und eine angenehme Landſchaft die Eindrüke vermehrt, welche die edle Figur beim erſten Anblike macht. Auch die Anbetung der Weiſen ſcheint die Helden des Bildes aus der beſſern Natur gewählt zu haben; ſie ſcheint nur; denn die Dunkelheit des Ortes, wo ſie aufgehangen iſt, läßt es nicht zu, davon mit Gewißheit zu ſprechen. Eine ganz andere Wirkung wollte vermutlich Tintoret mit ſeinem Kindermorde hervor-

bringen. Hier ſoll Leben und Thätigkeit herrſchen und Gewalt der Empfindungen: aber niergend iſt die Rükſicht nach weiſer Ruhe nöthiger, als bei ſo gewaltſamen Auftritten: die unerbittlichen Mörder und die verzweifelnden Mütter ſind hier ſo verworren durcheinander geſtochten, in ſo gewaltſamen Handlungen, Stellungen und Gebärden, daß es dem Auge nicht wol möglich iſt, aus der Verwirrung zu kommen. Unterdeſſen muß man einige Mütter ausnehmen, die ſich in Rükſicht auf Köpfe und Stellungen unter dem wilden Gewimmel ausheben. Weit ruhiger iſt die Zuſammenſetzung auf dem Gemälde, ſo die Beſchneidung des Herrn vorſtellt, und es hat daſſelbe keinen geringen Vorzug dadurch, daß Simeon und die heilige Mutter edle Figuren ſind. Es ſcheint, der Pinſel dieſer Schilderei in Anſehung der übrigen etwas verſchieden zu ſeyn, und es giebt deren, welche dieſe Beſchneidung für Palmas Arbeit halten. Dagegen ſind an der Himmelfart Marien die Stellungen viel lebhafter, ohne jedoch, wie michs dünkte, ins übertriebene zu fallen: überhaupt kann ich ihnen auch von dieſem Gemälde nichts gewiſſes ſagen, und nach einer vergeblichen Bemühung ſah ich mich endlich gezwungen, auf die Entwiklung der Köpfe Verzicht zu thun.

Mit Vergnügen ſtieg ich nun über die herrliche Treppe, in der Hofnung, obenher einen Saal zu finden, der des einfallenden Lichtes ſo viel hätte, als

wol

wol ein Ort, der mit Malereien ausgeſtattet iſt, haben ſoll. Allein noch auf der Treppe ſelbſt wurde die Neugierde rege, denn alle Wände ziehen das Auge durch ihre Malereien an. Zuerſt fällt Marien Verkündigung von Tizian auf, vorzüglich des reizenden Kolorits wegen, indeß die Figuren aus der alltäglichen Natur gehoben ſind. Auch Tintoret erſcheint hier an einer Treppenwand: Maria beſucht ihre Baſe: außer dem Kopfe der h. Jungfrau kann ich Ihnen nichts empfehlen; denn die Drapperie dünkt mich ſchlecht, und die Stellungen ſehr übertrieben. Die beiden Wände der oberen Treppe, welche gerade nach dem Saale führt, ſind mit vier groſſen Schildereien gedekt, deren zwei von Peter Negri, und zwei von Anton Zanchi kommen. Sie ſtellen Scenen aus der Peſtgeſchichte von Venedig auf. Zanchi's Malereien ſind fürchterlich, oder wol auch ekelhaft, wozu ſelbſt das ſtarke Kolorit, vorzüglich aber die Scenen der Peſtgeſchichte beitragen, die entweder gar nicht vorzuſtellen, oder gewiß zu mäſſigen waren. Negri ſcheint Oel in die Wunde zu gieſſen, und ſchildert Venedigs Befreiung von dieſer ſchreklichen Seuche. Die Venezia, welche gewiß edel vorgeſtellt werden dürfte, iſt hier eine ſchlechte Figur.

Im obern Saale findet man abermal eine neue Galerie von Tintoret, die ſich allerdings beſſer ausnimmt, weil der Saal mehr aufgehellt iſt. Die heilige Nacht oder des Heilands Geburt dünkt mich eine

ſon-

ſonderbare Idee zu haben: Maria mit dem heiligen Kinde erſcheint, wie im obern Geſchoße des Stalles. Von Seite der Ideale iſt wol hier nichts erbauliches zu ſuchen; aber Licht und Schatten macht gute Wirkung, und eine der Schäferinnen iſt der ſchönen Natur abgeborgt. — Von gleichem Schlage ſcheint der Tauf des Herrn zu ſeyn. Der Täufer iſt ganz aus der gemeinen Natur, und wenn des Heilands Kopf gleich's Urſprungs iſt, ſo konnte wol der Künſtler nichts weiteres thun, als denſelben in Schatten zu hühlen: übrigens zeigt ſich im Vorgrunde ein Weib, ſo der beſſern Natur angehört; und im Hintergrunde zeichnet ſich manche Figur von dem unbedeutenden Haufen der Zuſchauer aus; nur dünkt michs, daß die Figuren auf dieſe anſcheinende Vertiefung, das iſt auf die angenommene Entfernung vom Hauptgrunde vie zu klein erſcheinen. — Chriſtus im Garten Getſemane wird im Gebete vorgeſtellt; ſcheint aber mehr die Stellung eines Schlafenden zu haben. Dagegen erſcheint ſein geliebter Jünger mit ſchönen und edlen Zügen des Angeſichts, und den übrigen mag es woll an Würde nicht fehlen, ich konnte ſie aber aus Mangel des Lichtes nicht gewahr werden. — Dem lezten Abendmal, ſo der Herr mit ſeinen Jüngern hält, hätte ich beinah gewünſchet, daß es im dunkeln hangen möchte; ſo gar nicht konnte es mich zufrieden ſtellen. Ich denke, daß ſie einige Stellungen der Apoſtel bei einer ſo feierlichen Handlung gewiß unartig finden werden, und auf die zwekmäßige Erfindung des Cha-

rak-

rakteriſtiſchen mögen Sie gleichwol aus der Figur des Heilands ſchlieſſen, von welcher mir mein Gefühl, und mein geringes Kenntniß phyſiognomiſcher Merkmale geſagt hat, daß ſie aus dem Gebiete der niedrigſten Natur in die Gefilde der edlen Kunſt ohne Veränderung ihrer Geſtalt übergewandert ſey. — Die zwei Wunder, nämlich die Vermehrung der Brode, ſo wie die Heilung des Blindgebornen haben auſſer den Stellungen nichts erbauliches, und die Hauptfigur entſpricht der hiſtoriſchen Würde nicht, ſteif, kalt, gefühllos. — Etwas beſſer iſt ſie in der Auferſtehung ausgefallen; der Heiland ſchwebt ſeitwerts, und ſein Schweben iſt gut ausgedrükt: am Grabe ſind der Engel viel, und die Wächter, wie gewöhnlich im Schlafe; aber Gruppirung und Anordnung der Figuren macht keine gute Wirkung. — Chriſtus fährt nach dem Himmel auf, auch in dieſem Stande ſeiner Verklärung nicht edel genug; dagegen erſcheint Petrus viel würdiger, als ſein großer Lehrer, ein Beweis, daß das Weſen der Kunſt nicht ſelten in den Händen des Ohngefährs liegt; die übrigen Apoſtel dünken mich verhältnißmäſſig zu klein, und gehören der alltäglichen Natur an. — Am Teiche Betheſda geht es bunt genug her: die Hauptfigur, an welche ſich die Siechen drängen, thut es durch das alltägliche des Charakters, durch das ſonderbare der Stellung, und durch eine unglükliche Gebärde beinah allen übrigen bevor: nur das Weib mit dem aufgehobenen Roke iſt unanſtändiger, und nur ein Paar Köpfe heben ſich aus dem umſtehen-

den Volke. — Auch die Verſuchung des Herrn in der Wü≈ſte iſt ſo ganz ſonderbar gedacht, daß es das Anſehen hat, Tintoret habe ſeinen erſten Einfällen, ſo ausſchweifend ſie auch ſeyn mochten, nicht wiederſtehen können. Ich will bei der ſonderbaren Lage des Heilands nicht verwei≈len, ſondern bei der Erfindung des Charakteriſtiſchen ſtehen bleiben: denn wirklich ſcheint hier Tintoret den Charakter des Wohllebens und der Mäſſigung in ſei≈ner Idee gefaßt zu haben. Der Verſucher, zwei ge≈wichtige Steine in ſeinen Händen, die er ſo gerne in Brode umgewandelt ſehen möchte, ſcheint wol deren nicht zu bedürfen, denn er ſieht voll, rund, roth≈wangig, lebhaft, vergnügt aus, gewiß eine neue Idee, wenn wir ſie an die Boksgeſichter, an die Ziegenohren, an die hagern Geſtalten, und an die geräucherte Karnation halten, das allgewöhnliche Ge≈wand, womit ſonſt dieſes Geſchöpf auf die Bühne der Kunſt zu treten pflegt. Dagegen erſcheint Jeſus zum Erbarmen hager, ſträubig, niedergeſchlagen, mit Todesbläſſe gedekt, vom Hunger ausgezehrt, mitleids≈würdig in jeder Betrachtung gegen ſeinen mutwilligen Gegner. Ich weiß nicht, ob ſo eine Vorſtellung in der Seele des Zuſchauers Luſt zur Mäſſigung weken kann; aber ſo viel dünkt mich denn doch gewiß, es könne hier die Abſicht des klugen Pinſels nicht ſeyn, Erbarmen gegen denjenigen hervorzubringen, der ſich vierzig Tage einer ſtrengen Enthaltſamkeit, und erha≈benen Betrachtungen geweihet hat. Jede Tugend hat Züge der Schönheit, ſonſt wäre ſie nicht liebenswür≈

dig: wen ſie gewinnen will, dem zeige ſie ſich in ihrem Glanze; Uibertreibung bis zum Schreken macht, daß wir fliehen, anſtatt näher zu rüken. Man kann alſo wol bei Schilderung ſeiner Figuren charakteriſtiſche Rükſicht nehmen, und den Zwek der Künſte denn doch verfehlen, wenn man überhaupt die Reize der Tugend verkennt, oder zuerſt nicht bedacht iſt, ſeinem Werke ein weiſes Ziel aufzuſteken, um bei jedem Zuge ſeiner Figuren nach demſelben hinzuſehen. Hier verdient noch, die Bemerkung angefügt zu werden, daß die erbarmenswürdige Geſtalt, in welcher ſich die Enthaltſamkeit zeigt, auch ohne Rükſicht auf moraliſche Einwirkung, wenigſtens der Würde desjenigen, welcher das Menſchengeſchlecht durch alle ſeine Handlungen gelehret hat, zuwider ſeyn würde.

Wenn uns dieſer Saal an Schildereien reich gedünkt hatte, ſo werden wir nun erſt vollends überraſchet, da wir an der Deke noch deren über die zwanzig gewahr werden. Sie ſtellen Begebenheiten aus dem alten Teſtamente vor, und haben einen ſehr verſchiedenen Wert. Die drei gröſſern, welche die mittlere Reihe einnehmen, nämlich die Wekung der Quelle, der Mannaregen, und die ehrene Schlange zeichnen ſich durch das ſchöne Kolorit, und hie und da durch weibliche Figuren aus. Aber man müſte Tage lang hier bleiben, ſeine Luſt im Ganzen zu befriedigen: nur den Nebenſaal, wo man die gewöhnlichen Verſammlungen hält, darf man nicht ungeſehen laſſen, nicht nur

dreier

dreier Schildereien wegen, die zur Paſſionsgeſchichte gehören, da der Heiland vor Pilatus ſteht, da er nach Caiphas geſchleppt wird, und da er auf dem Wege nach dem Marterberge begrifen iſt, ſondern vorzüglich des groſſen Gemäldes wegen, ſo die Kreuzigung vorſtellt, und beinah die ganze Wand des Saales dekt. Es iſt ein vortreflich Bild, und die Wirkung des Kolorits überraſcht, zumal in Rükſicht auf die gute Haltung, und auf Harmonie, der vielen Figuren ungeachtet, die zwar das Gemälde überladen, aber durch ihre gute Gruppirung gefallen. Auguſtin Carraci hat davon einen groſſen Kupferſtich gegeben. Die Hauptfigur hebt ſich nicht aus, weder durch Hoheit des Charakters, noch durch Würde des Leidens, und die gleiche Spannung der geſtrekten Arme macht eine widrige Wirkung: die beſte Gruppe bilden die mitleidigen Frauen, welche vor Wehmut in Ommacht dahin ſinken. — Das mittelſte Dekenſtük zeigt den heiligen Rochus, wie er unter die Seligen aufgenomen wird: Es war das erſte dieſer Galerie von Tintoret, womit er ſich den Auftrag erworben hat, alle übrigen Gemälde für dieſe Verbrüderung zu liefern.

Darf ich Ihnen noch eine Kirche empfehlen, ſo iſt es diejenige der Pfarre unter der Benennung S. Maria Mater Domini. Sie finden hier das berühmte Abendmal vom älteren Palma, ein Gemälde, ſo viel Verdienſt von Seite des Pinſels, der guten Stellungen, und des Kontraſtes in der einfachen Handlung,

nur

nur nicht von Seite der Charaktere hat. Dieſem gegenüber iſt die Kreuzerfindung von Tintoret; es ſcheinen darauf artige Figuren zu ſeyn: aber das Bild iſt verriſſen, und geſchwärzet; und es möchte wol der Mühe denn doch nicht lohnen, die Augen gewaltiger anzuſpannen, oder in günſtigern Stunden dem einfallenden Lichte abzuwarten. Ich rathe ihnen alſo, ſich mit dem Kupferſtiche von Joſeph Mitelli zu begnügen.

Ob ich gleich in Venedig noch einige Tage nüzlich hinbringen konnte, um das alles, was hier mangelt, zu erſezen, ſo beſchloß ich denn doch meine Abreiſe, und gab mich zu frieden, das merkürdigſte geſehen zu haben: denn die Zeit war herum, welche ich für Venedig beſtimmt hatte, und es ſtand bei mir nicht, dieſe Beſtimmung zu erweitern.

Schule von Venedig.

Nach Venedig iſt die Kunſt, wiewol noch ungeſtaltet, allem Anſehen nach zu Ende des eilften Jarhunderts gekommen, als der müheſame Bau der Kirche S. Marco vollendet war. Unter vielen andern Verzierungen derſelben, die von der Geſchmakloſigkeit jenes Zeitalters ein lautes Zeugniß geben, gerieth man auf den Einfall, die Wände der Kirche mit griechiſcher Muſaik zu deken. Man nahm alſo Rükſicht auf ewige Dauer, ohne zu bedenken, ob auch das Werk Ewigkeit verdiene. Von griechiſchen Händen deſſelben, oder gewiß des folgenden Jarhunderts ſind in der Kirche S. Marco die Figuren über der Wölbung des Chors, nämlich der Heiland, umgeben von ſeiner Mutter, von den Königen David und Salomon, und von den Propheten des alten Bundes. Dahin gehören noch einige Vorſtellungen aus der Geſchichte des heil. Marcus und des heil. Hermagoras auf beiden Bogen rechts und links, und verſchiedne andere in den Kapellen der Kirche. Vor dieſen Schildereien kann man gewiß nicht ohne Staunen ſtehen, wenn man auf Parrhaſen zurük, oder auf Apellen denkt, und mit einem vergleichenden Auge den gewaltigen Sturz der griechiſchen Kunſt von ihrer ehemaligen Höhe bis zu dieſer

unge=

ungeheuren Tiefe mißt. Sie ſank bis zum rohen Handwerk herunter, nicht einmal geſchikt, die gemeinſte Natur auch nur in der Ferne zu zeigen.

Inzwiſchen überzeugen uns dieſe unförmlichen Denkmäler der Kunſt, daß dieſelbe nie ſo ganz, wie man dachte, untergegangen iſt. Nicht in Venedig nur, auch in Neapel und Bologna ſind der uralten Malereien viel; und wenn wir gleich keine vorzeigen können, die ſich in das Jarhundert dieſer Muſaikarbeit ſezen dürfen, ſo iſt die Urſache leicht einzuſehen: vermutlich werden die Muſaiken der Marcuskirche, ſo wenig ſie auch der Unſterblichkeit werth ſind, lange noch fortleben, wenn ſchon, nicht nur unſre Freskomalereien, ſondern ſelbſt die berühmteſten Oelgemälde dahin ſeyn werden. Demungeachtet wären dieſe Muſaiken, wenigſtens in Venedig und den angrenzenden Gegenden die Grundfeſte, worüber nun ein herrliches Gebäude ſteht: allein es zuvollenden muſte ein Zeitraum von fünf Jarhunderten herum.

Vom zwölften bis zu Anfang des vierzehnten Jarhunderts läſt uns Venedigs Geſchichte im Finſtern, auſſer daß Abbate Gioachino um das Jahr 1180 einige Figuren der Heiligen gemalt hat. Sie ſollen nicht ganz unförmlich geweſen ſeyn: allein die damaligen Werke hat Zeit und Flamme aufgezehrt, und die Schriftſteller deſſelben Zeitalters würdigten ſich nicht, dieſen Gegenſtand zu berühren.

Daß die Malerei in Italien, und ſelbſt in der Gegend von Venedig noch lange vor Giotto, ja wol vor Cimabue, den Florentinern, getrieben wurde, iſt auſſer Zweifel. Denn Cimabue wurde um das Jahr 1240. und Giotto erſt 1265. gebohren, man kann alſo des erſtern blühende Zeit nicht wol vor 1270, des leztern, nicht vor 1300, da etwa Cimabue geſtorben ſeyn mag, mit Warſcheinlichkeit anſezen. Nun aber blühte bereits zu Bologna Guido Piktor 1120, das Jahr, ſo eine ſeiner älteren Malereien anzeigt, und lebte wenigſtens bis 1180, in welchem Jahre meines Wiſſens ſein jüngſtes Gemälde erſchienen iſt. Die erſte dieſer Malereien iſt noch heute in dem Palaſte des Senators Malvezzi in Bologna zu ſehen, ziemlich gut erhalten, aber ſchlecht gemalt. Ventura da Bologna war vermutlich des alten Guido Schüler. Malvaſia gedenkt eines Gemäldes von 1197., und ich ſah ein anderes bei obgedachtem Malvezzi mit der Jarzahl 1200. Auch zu Ferrara in der Domkirche haben ſich an den Wänden die Malereien eines Gelaſio vom Jahre 1242. erhalten, daß es alſo das Anſehen gewinnt, dieſer Gelaſio ſey des Ventura Schüler geweſen. Dahin mag etwa auch Antonio del Santo gehören. Von ihm haben wir noch eine Madonna in der Kirche Torreſino zu Padua. Sein Alter iſt uns zwar unbekannt; aber daß es hoch ſeyn mag, lehrt uns die Malerei ſelbſt, und alte Urkunden der Kirche, die uns Nachricht geben, um das Jahr 1450.

als das Bild ſchon ſehr alt war, haben ſich daſelbſt Wunderdinge ereignet.

Allein, wenn wir dieſe ältern Malereien an diejenigen des Giotto halten, ergibt ſich ein ſo großer Unterſchied, daß die Kunſt in Italien eines Reformators, wie Giotto war, allerdings bedurfte. Man iſt auch nicht unrecht daran, wenn man ſeine Bemühungen um die Kunſt für die eigentliche Urſache anſieht, warum dieſelbe in Italien ſo ſchön aufgeblüht iſt, und ſo mächtig um ſich gegriffen hat. Er wurde beinah nach allen wichtigen Städten Italiens gerufen, zumal nach Neapel und Padua, wodurch er nicht nur die Ehre ſeines Pinſels, ſondern auch den Geiſt der Nachahmung, und die Liebe zur neuen Kunſt aus dem mittlern Italien in das untere, und obere verbreitet hat. Sein Verdienſt war in der That nicht gering. Nicht nur die friſche Farbengebung, welche zuerſt auffällt, ſondern auch die Wirkung des Lichtes, und eine kraftvolle Schattirung, wodurch oft die Figuren von der Wand abgelöſt erſcheinen, empfehlen ſeinen Pinſel. Die Stellungen der Figuren ſind meiſt frei, voll Anſtandes, und wenn gleich deren Geſichtszüge oft der gemeinen Natur abgenommen ſind, verrathen doch andere Geiſt, Leben, Heiterkeit, und die Empfindungen, ſo wie die Theilnehmung an dem Gegenſtande der Vorſtellung zeugen von einem denkenden, gefühlvollen Künſtler.

Da uns gegenwärtig die Kunſtgeſchichte des obern Italien, und diejenige von Venedig, oder der Gegend um Venedig insbeſondere am Herzen liegt, ſo unterſuchen wir nur, was für Einwirkung die Gegenwart Giottos auf Venedig, Padua, Verona, und andere benachbarte Städte gemacht habe. Giotto kam 1306 nach Padua, die Wände des großen Rathsaales mit Malereien zu deken: ein verwüſtender Brand, welcher dieſen ungeheuren Saal im Jahre 1420. ergrif, hat ſie zerſtört, und die Erneuerung derſelben 1608 konnte uns Giottos Pinſel nicht wieder geben; allein die Früchte, welche die damaligen Künſtler aus dieſen Muſtern geſammelt hatten, konnte auch ein ſpäterer Brand nicht aufzehren. Inzwiſchen haben ſich von dieſem Pinſel in Padua viele Malereien in der Kirche Annunziata dell' arena, und in der Domkirche eine Madonna erhalten, wovon Petrarca viel Aufhebens gemacht hat. Auch in Bologna hat Giotto Denkmäler ſeiner Kunſt hinterlaſſen, deren das eine in der Kirche zum heil. Anton noch heute zu ſehen iſt. Es ſtellt die Madonna mit dem Kinde Jeſu vor, umgeben von Engeln und Heiligen, mit der Aufſchrift Op. Magiſtri Jocti de Floren. Einſt ſtand es in der Kirche St. Maria degli Angeli über dem Hauptaltare. Das andere hat uns eine Kirche aufbewahrt, die voll alter Malereien iſt, zur h. Apollonia, oder auch Madonna di Mezzaratta genannt. Unter den vielen Geſchichten des alten Teſtamentes, mit welchen die Wände dieſer Kirche gedekt ſind, gehören deren vier unſerm

Giotto

Giotto an; ſie zeichnen ſich durch ihren ſchönen Pinſel, und durch die feinen Stellungen der Figuren aus, wovon ſie auch Michael Angelo Buonarotti vorzüglich angerühmt hat.

Um dieſelbe Zeit, oder wol auch früher noch, als Giotto nach Bologna kam, hatte ſich bereits ein gewiſſer Franco von Bologna hervorgethan, deſſen Blüthe in das Jahr 1300 fällt. Wir haben von ſeinen Werken nichts aufzuweiſen, aber aus ſeiner Schule ſind Künſtler ausgetreten, welche die ganze Gegend umher belebt haben. Wenn gleich deren einige wegen der allzuweiten Entfernung ihres blühenden Alters die eigentliche Schule des Franco nicht beſucht haben konnten, ſo werden ſie doch insgemein für deſſen Schüler gehalten, ein Zeichen, daß der Lehrer im Rufe ſtand, und der Name ſeiner Schule auch auf diejenigen übergegangen iſt, die ſich erſt ſpäter gebildet haben. Des Franco wahrer Schüler war Vitale von Bologna, ein Künſtler, der nicht nur durch die Feinheit ſeines Pinſels berühmt war, ſondern dem auch vermutlich die Ehre gebührt, viele gute Maler von Bologna, Verona, Padua gebildet zu haben. Von ihm haben ſich noch Malereien aus den Jahren 1320. 1330. 1345 erhalten, woraus ſich ſchlieſſen läſt, daß er den Giotto überlebt hat. Manche geben ihn für Giottos Schüler aus, eine Sache, die gelten mag, ohne dem Franco nachtheilig zu ſeyn. Allem Anſehen nach bildete ſich Vitale zuerſt durch Fran-

cos Unterricht, und beſſerte ſich alsdann aus Giot-
tos Werken.

Aus Franco's, oder was wahrſcheinlicher iſt,
aus des obgenannten Vitale Schule wurden Künſt-
ler nicht nur für Bologna gebildet, ſondern auch
nach Verona, und nach Padua abgegeben. Zu den
Bologneſern, welche ſchon dazumal der Kunſt empfäng-
licher ſchienen, gehören Lorenzo und Criſtoforo von
Bologna, die um die Jahre 1350. 1360. 1370 ge-
blüht haben, dann Jakob und Simon Avanzi, de-
ren Malereien die Aufſchrift von 1380 führen, und
wiederum Lippo Dalmaſio, der um 1393 geblüht,
hat, und 1410 geſtorben iſt: er wurde der Madon-
nenmaler genannt, weil er ſie durch eine eigene Gra-
zie ausgezeichnet hat. Von ihm lernten vermutlich
Luca da Perugia, und Franz Ola, deren Male-
reien in der Kirche zum h. Petronius die Jahre 1417
und 1419 angeben.

Unter den Veroneſern, die ſich in Franco's Schu-
le gebildet haben, zeichneten ſich Sebeto, und Al-
dighieri da Zevio aus. Sie halfen um dieſelbe Zeit,
nämlich 1370 und 1380 in Padua die Wände der
Kirche S. Giorgio in Geſellſchaft des Jakob Avanzi
mit Malereien auszieren, welche verdienten, nicht nur
von dem alten Mantegna, ſondern ſelbſt von dem gro-
ßen Michael Angelo, und ſpäter noch von den Carac-
ci angerühmt zu werden. Etwas ſpäter trat Jakob
von

von Verona auf. Er malte in der Kirche S. Michele zu Padua eine Madonna, die mit ihrem Mantel viele Figuren dekt, und derſelben gegenüber einen h. Bartolomeus. Auf beiden Gemälden liſt man Opus Jacobi de Verona. Er blühte alſo um das Jahr 1390, als dieſe Kirche von dem Hauſe Carrara wieder gebauet, und mit Malereien ausgeziert wurde, deren wol die meiſten dieſem Jakob Verona, oder deſſen Sohne angehören, gemäß der Aufſchrift, Pinxit, quem genuit Jacobus Verona, Figuris. Man liſt auch das Jahr 1397. Die Malerſchulen von Verona und von Padua ſind mit derjenigen von Venedig ſo enge verbunden, daß wol alle drei nur für eine angeſehen werden können. Eigentlich iſt auch die Kunſt durch Padua in Venedig eingegangen. Denn Guarienti ein Paduaner, machte ſich durch Malereien, die er in ſeiner Vaterſtadt aufſtellte, ſo ſehr berühmt, daß ihn der Senat nach Venedig lud, die Hauptwand des großen Rathſaales zu bemalen. Er ſtellte daſelbſt im Jahre 1365 das Paradies und die Krönung Marien vor, und ärnte großen Ruhm ein, als der erſte, der die dürftige nnd trokne Manier der Griechen verlaſſen, ſeinen Figuren Leben, Bewegung, Gebärden gegeben, und die Gewänder in ordentliche Falten gelegt hatte; ein Lobſpruch, der nur in Rükſicht auf die Maler von Venedig gelten konnte, denn die Bologneſer, Paduaner, und Vrroneſer haben, ſeit Giotto unter ihnen erſchienen iſt, bereits die Natur bei ihren Malereien zu Rathe gezogen. Von dieſem berufnen Gemälde iſt dermal in Venedig

nichts zu ſehen: denn Tintoret im Jahre 1508 als die Malerei ſchon bei Kräften war, behielt zwar denſelben Gegenſtand bei, ſtellte aber ſeine eigene Schilderei dahin. Wir werden von dieſem Saale noch oft zu ſprechen haben. Es war kein wichtiger Künſtler in Venedig, von Guariento an bis auf Tintoret, der nicht daſelbſt Arbeit, Aneiferung, Belohnung fand. Ich merke dieſen Umſtand an, um der Frage zuvorzukommen, warum ſich die Kunſt in Venedig, und in einigen Städten Italiens früher und mächtiger, als anderswo aufgeſchwungen habe: denn Ruhm und Belohnung weken den fruchtbaren Wetteifer, dem es allein vorbehalten iſt, alle Künſte der Welt zur Reife hinanzuführen. Daher eilte die Malerei zu Rom, Florenz, Bologna, Venedig mit mächtigen Schritten zur Vollkommenheit. Von dieſem Guariento hat man noch in Padua den Chor der Eremitanenkirche, und eine Kapelle, die zum Palaſte des Stadtkapitäns gehört. Ehemals war auch ein Saal dieſes Palaſtes von Guariento mit Malereien gedekt; aber ſie ſind nun dahin.

Guarientos Zeitgenoß war Juſtus Pictor, wie er ſich ſelbſt unterſchrieb, gleichfalls ein Paduaner. Sein Vater Johann de Menabobus war ein Florentiner, und ließ ſich in Padua nieder. Die Nachrichten ſagen nichts weiter, ob Johann auch der Kunſt eingeweiht war: ſonſt lieſſe ſichs vermuten, er habe noch mit dem Giotto gelebt, und deſſen Unterricht ge-

noſſen, denn vom Juſtus haben wir Malereien, mit der Jahrzahl 1380. Wie dem aber auch ſey, war er für ſeine Zeit ein vortreflicher Künſtler, wie ſeine Werke noch heute in Padua ausweiſen, die Verwüſtung, welche die Zeit angerichtet hat, abgeſchlagen. Die Kapelle, den heiligen Philipp und Jakob geweiht, in der Kirche des h. Anton zu Padua iſt ganz von Juſtus Piktor bemalt. Man ſieht da Vorſtellungen aus der Geſchichte Jeſu, und ſeiner Apoſtel, und Antons Erſcheinung, worinn er den Sturz des Tyrannen Ezzelin vorhergeſagt hat. Allenthalben zeigt ſichs, daß die Natur ſeine Lehrerinn war, ohne Mannigfaltigkeit, und ohne Schminke, aber in ihrer Einförmigkeit angenehm. Leichte Stellungen, anliegende und beinah durchſcheinende Gewänder, ſparſame, aber ordentlich gelegte Falten erſezen, was dem damaligen Pinſel noch am weſentlichen Kunſttheile gemangelt hat.

Beinah um dieſelbe Zeit haben ſich, vermutlich aus Guarientos Schule, in Venedig zwei Flore hervorgethan, Franz und Jakobello. Der erſtere ſtarb 1436. Seine Gemälde ſind nimmermehr auf uns gekommen: aber allgemeine und unbeſtimmte Nachrichten ſagen uns, er ſey von der harten und troknen Manier abgegangen, die damals in Venedig üblich war, und von griechiſchen Künſtlern eingeführt worden iſt. Von Jakobello hingegen haben ſich mehrere Arbeiten noch ziemlich lange erhalten, deren eine die Aufſchrift führt 1421. 23. Novembris Jacobellus de

Flore

Flore pinxit: die Gerechtigkeit nämlich, von zweien Engeln begleitet. Man rühmte daran, daß nicht nur das Kolorit lebhaft, ſondern auch die Mienen, Gewänder, Stellungen freier waren, als man es bis dahin in Venedig geſehen hatte, die Malerei des Guariento ausgenommen, dem keiner der beiden Flore gleich gekommen iſt. Jakobello hatte zwei Schüler, Carlo Crivelli und Donato, beide aus Venedig, deren der leztere auf eine ſeiner Malereien das Jahr 1459 geſezet hat.

Nun ſchien die Kunſt geſchikt, näher an ihre Reife zu rüken. Zu gleicher Zeit, als Lippo Dalmaſio eine fruchtbare Schule zu Bologna errichtet hatte, hub ſich in Padua Franz Squarcione, und in Venedig Jakob Bellini, welche, wenn ſie gleich durch ſich nicht ſonderlich berühmt waren, dennoch durch ihre zahlreichen Schüler der Kunſt einen neuen Schwung gaben.

Squarcione im Jahre 1394 gebohren, nachdem er Griechenland und Italien durchreiſet hatte, öfnete eine Malerſchule in Padua, welche von ſehr vielen jungen Künſtlern aus allen herumliegenden Städten beſucht wurde. Man zählt deren über 130, worunter ſich Niccolo Pizzolo, Matheo Pozzo, Marco Zoppo aus Bologna, Dario von Treviſa, Girolamo Schiavone aus Dalmatien, und Andrea Mantegna von Padua, den ſeiner Geſchiklichkeit wegen Squarcione an Kindes ſtatt annahm, vor andern hervorge-

than

than haben. Auch Bona und Anſuine treten zu Padua in der Kapelle des h. Chriſtoph mit Squarcionis Schülern auf; ſie dünken mich aber ungleich ſchwächer. Squarcione, nachdem er ſeinen Ruhm befeſtiget hatte, arbeitete, zumal in ſpätern Jahren, nur wenig: dagegen leitete er ſeine Schüler gut, wenigſtens zum mechaniſchen der Kunſt an, und überließ ihnen die Arbeiten, wozu er die Aufträge erhalten hat. Dieß trug allerdings bei zur Aufnahme der Kunſt; denn es brachte Wetteifer unter die Künſtler. Squarcione ſtarb 1474 im achtzigſten Jahre ſeines Alters. Wir können uns von dieſem Künſtler keines Reſtes mehr rühmen: denn die Kirchenhalle von S. Francesco in Padua haben die Mönche mit weiſſem Kalke übertünchen laſſen, und die Madonna, welche ſie in ihrem Kloſter aufzeigen, ſcheint deſſelben Schüler, dem Schiavone oder Sclavono Dalmatico anzugehören, wie wir an ſeinem Orte anzeigen werden.

Auſſer den Künſtlern, die wir ſchon als Schüler des Squarcione genannt haben, gehören noch in ſeine Schule Girolamo und Domenico Campagnola, und Stefano dall' Arzere. Von der Hand des lezteren ſind in der Kirche der Eremitaner zu Padua die Figuren der Apoſtel Peter und Paul, und diejenigen des Moſe und Joſua zu ſehen, ganz im alten Stile ohne noch den Werken des Mantegna gleich zu kommen. Hingegen hat ſich Domenico Campagnola, Tizians Zeitgenoß, die neuern Erſindungen zu Nuze gemacht.

macht. Unſtreitig iſt er aus allen Schülern des Squarcione auf dem Wege der Kunſt am mutigſten fortgeſchritten. In der Schule des h. Anton zu Padua gehören ihm vier Gemälde an, ſo ganz in Tizians Manier, daß man ſie lange für die Arbeit des leztern gehalten hat; und es würde allerdings ſchwer laſſen, ohne hiſtoriſche Nachrichten ſich des Gegentheils zu überzeugen. Dagegen macht man auch dem Squarcione die Ehre ſtreitig, ſo einen Schüler herangezogen zu haben. Es iſt allzuſchwer, den Streit zu entſcheiden, da wir von dem Alter dieſes Campagnola keine hinlängliche Beſtimmung haben. Hierinn kommen die Nachrichten überein, daß ein Hieronymus Campagnola, Squarcionis Schüler zu gleicher Zeit mit dieſem Dominicus gelebt habe. Sein Geburtsjahr iſt unbekannt: man will aber doch wiſſen, er habe bereits zu Ende des fünfzehnten Jarhunderts gemalt. Es bleibt alſo noch der Zweifel übrig, wer aus beiden, Tizian oder Campagnola, in der Schule des h. Anton ſeine Malereien früher geliefert, und hiemit von dem andern gelernet habe.

Unter Squarcionis unangeſtrittenen Schülern hat Andrea Mantegna den Vorzug behauptet. Er wurde, nicht zu Mantua, wie Vaſari will, ſondern zu Padua gebohren, wie ſeine eigne Aufſchrift zeigt, im Jahre 1451. Nicht nur die Kupferſtecherkunſt, womit er in Italien Aufſehen machte, ſondern auch die Malerei dankt ihm einige Fortſchritte. Er arbeitete

mit

mit vielem Fleiße, und mit groſſer Reinlichkeit, brachte die Ideen von den alten Statuen, die er in Rom kennen lernte, in ſeine Figuren, und zog ſich hiemit von Squarcione den Vorwurf der Härte zu. Die Skurzirung der Figuren ſoll er erleichtert und verbeſſert haben: hiemit gewann noch die Kunſt nicht viel; inzwiſchen zeugt es von ſeinem Streben, die Perſpektiv auf einen beſſern Fuß zu bringen: auch ſoll er zuerſt den Augepunkt unter das Gemälde geſezt haben, und auf ſeinen Wänden nimmt man bereits Erhöhungen und Vertiefungen gewahr. Sein Kolorit hat mehr Kraft, und ſein Pinſel iſt freier: immer genug für dieſelben Zeiten; zwar wurde hiemit die ekige Steiſigkeit nicht vermieden, aber doch vermindert. Uibrigens ſucht man vergebens an ſeinen Figuren das Charakteriſtiſche Edle: dennoch ſind ſie auch nicht entſtellt, weder durch allzuniedrige Natur, noch, was gleich ſchlimm iſt, durch Uibertreibung. Er war vermählt mit der Tochter des Jakob Bellini, deſſen Söhne, Gentile und Johann, in der Malerſchule von Venedig Epoche machten. Sein Leben, ſo bis an die 66 Jahre ſtieg, beſchloß Mantegna zu Mantua im Jahre 1517.

Aelter in der Kunſt, als Mantegna, war das Geſchlecht der Vivarini von Murano, deren der leztere, Bartholomeo Vivarini, Manteguas, und Jakobs Bellini Zeitgenoß war. Eigentlich verdienen vier Vivarini in der Kunſtgeſchichte angemerkt zu werden,

die

die ſich ſelbſt gebildet haben, ohne in Squarcionis, oder ſonſt eine Schule zu gehören. Denn Ludewig Vivarini lernte bei einem Andrea da Murano, den er bald übertraf. Zu Venedig in der Sakriſtei bei S. Johann und Paul ſieht man von dieſem Ludewig einen Heiland, das Kreuz auf der Schulter, mit der Aufſchrift 1414. Er mochte alſo vor Jakob Bellini gebohren ſeyn. Etwas ſpäter erſchienen Johann und Anton Vivarini da Murano, Ludewigs Schüler, deren der leztere 1440 ſtarb. Am weiteſten hat es Bartholomeo Vivarini da Murano gebracht. Er kam etwa zu Anfange des fünfzehnten Jarhunderts auf die Welt, denn vom Jahre 1436 hat man eine Madonna von ſeiner Hand, in Begleitung vieler Heiligen. Sein beſtes Werk findet ſich zu Venedig in der Dominikanerkirche Johann und Paul. Man nimmt auf demſelben Natur im Ausdruke gewahr, und Ordnung in der Faltenlegung, aber auch Härte in der Zeichnung und im Kolorite. Er ſoll 1476 geſtorben ſeyn. Aelter als alle dieſe Vivarini mag vielleicht Niccoletto da Murano ſeyn; allein wir ſind von ſeinem Alter nicht unterrichtet. In der Sakriſtei der Kirche S. Michele zu Padua zeigt man ein altes Bild, ſo die Urkunden der Kirche dieſem Künſtler zueignen, ohne von ihm die ferneren Nachrichten zu geben. Es hat vierzehn Abtheilungen, und ſtellt die Madonna mit dem Kinde Jeſu, und vielen Heiligen vor. So viel iſt gewiß, daß ſein blühendes Alter nicht viel über 1390 hin-

aus

ausreichen kann, eine Zeit, in welcher die obgedachte Kirche wiederhergeſtellt worden iſt.

Was Squarcione in Padua, das war Jakob Bellini zu Venedig, groß in ſeinen Schülern, und beinah Stifter der wichtigen Schule von Venedig. Er wurde gebohren im Jahre 1396. und zum Künſtler gebildet von Gentile da Fabiano, der in Rom mit Piſanello aus Verona am Lateran gearbeitet hat, und mit eben demſelben nach Venedig gekommen iſt, daſelbſt einige Malereien im Saale des groſſen Rathes aufzuſtellen. Auch Jakob Bellini fand bald Gelegenheit, ſich in groſſen Schildereien hervorzuthun; denn er malte für die Verbrüderung Johanns des Evangeliſten die Geſchichte Jeſu in vielen Vorſtellungen. Man rühmte an denſelben einen mächtigen Ausdruck der Empfindung; allein ſeine Arbeiten ſind nun alle dahin, und wir können nur aus dem, was ſein Lehrer Gentile da Fabiano war, und aus dem, was Jakobs Söhne geleiſtet haben, auf den Werth ſeiner Malereien ſchlieſſen. Unſtreitig verdient Fabiano in der Kunſtgeſchichte von Venedig einen rühmlichen Plaz: Denn ſein Gemälde, ſo er im großen Rathſaale aufgeſtellt hatte, wurde nachmals ſelbſt von Michael Angelo Buonarotti noch hoch geſchäzt. Jakob Bellini war ſein Schüler, und man kann ſagen, von dieſer Zeit an, ſey die Kunſt in Venedig zu Kräften gekommen. Noch mit einem andern Schüler des Gentile da Fabiano macht uns zu Padua die Kirche S. Michele bekannt. Es

iſt Jakob de Neritus, der auf dem Hauptaltare unter Michaels Siege die Aufſchrift geſezt hat: Jacobus de Neritus discipulus Gentili de Fabiano pinxit, Bellini ſtarb, im Jahre 1470, und erlebte den Troſt, von ſeinen Söhnen übertrofen zu ſeyn. Dieſe waren Gentile und Johann Bellini, wichtige Namen in der Kunſtgeſchichte von Venedig, deren zumal der leztere Epoche machte, indem er den Grund zu jener Vollkommenheit legte, wozu ſich die Kunſt zu koloriren in Venedig aufgeſchwungen hat.

Gentile wurde gebohren im Jahre 1421, und drei Jahre darauf Johann Bellini. Beide arbeiteten in gröſter Eintracht zu Venedig, und theilten die erhaltenen Aufträge brüderlich untereinander. Der Saal des groſſen Rathes, und die Verbrüdernngen Johanns und Markus beſchäftigten ihren Pinſel. Allein dieſe Arbeiten waren noch auf naſſem Kalke. Nun kam die Zeit, eine neue Art, mit Oelfarben zu malen, wie ſie in Flandern Johann von Eyk erfunden hatte, auch in Italien zu verbreiten. Es war dazumal in Venedig Antonello von Meſſina, welcher die Oelmalerei in Flandern erlernet hatte. Johann Bellini ſah ihm ſeine Griffe ab, und zog die junge Kunſt ſo ſorgfältig heran, daß er hiemit der Stifter einer Schule wurde, woraus die gröſten Koloriſten getreten ſind. Man kann ſagen, daß er den trocknen Stil ſeiner Vorfahrer in einen ſanften und verblaſenen umgeſchaft, und bei Vervollkommenung des Kolorits allenthalben

die

die Natur zu Rathe gezogen hat. Er brachte es im Kolorite weiter, als man insgemein dafür hält, weil man gewohnt iſt, alles Verdienſt den ſtärkeren, ich verſtehe den Giorgione und Tizian, beyzulgen. Man halte Bellinis viele Madonnen, deren ſich Venedig rühmt, an jene bei S. Zacharia, welch' ein Abſtand! inzwiſchen war die Vollkommenheit ſeines Pinſels kein Werk des Ohngefährs, ſondern des Nachſinnens. Nur ſtuffenweiſe gelangte er zu der Höhe, auf welcher wir dieſes Gemälde ſehen. Wer in der Meinung iſt, Giorgione und Tizian haben ſich aus eigener Kraft aufgeſchwungen, muß dieſe Schilderei des Bellini nicht geſehen haben, ſo deutlich erkennt man an ihr den Lehrer Tizians. Nicht das Kolorit nur gewann unter Bellinis Pinſel, ſondern auch Reiz, Ausdruk der Empfindung, Seelenruhe, artige Gewänder, leichte Stellungen veredeln ſeine ſpätern Figuren. Wer nur deſſelben Erſtlinge in der Malerei, und einige ſteife Madonnen geſehen hat, kann ſich hievon keinen Begriff machen. Er malte unzählich viele Porträte, deren einige die Ehre hatten, ſelbſt dem türkiſchen Sultan, Mahumet dem Zweiten, Neigung zur Malerei einzuflößen. Mahumet verlangte, den Künſtler bei ſich zu haben. Der Rath von Venedig wollte Johann nicht entbehren, und ſchickte deſſen Bruder Gentile dahin. Gentile nach ſeiner Wiederkehre aus Konſtantinopel ſtarb nah am achzigſten Jahre ſeines Alters 1501, und Johann gelangte bis zum neunzig-

ſten, als er ſeinen Pinſel um das Jahr 1514. verlaſſen muſte.

So groß auch ſein eigen Verdienſt war, kam es doch demjenigen nicht gleich, ſo er ſich durch Heranziehung vortreflicher Schüler gemacht hatte. Man kann ſagen, er habe beinah die ganze Gegend belebt. Unter den vielen Schülern haben ſich Johann Cima da Conegliano, Chriſtophoro Parmeſe, Girolamo Santa Croce, Vicenzo Catena, Andrea Previtale, und Bellin Bellino hervorgethan. Auch in Vicenza ſtanden zwei Brüder Montagna auf, Bartholomeo und Benedetto, die der Schule des Bellini Ehre machten, und in ihrer Vaterſtadt Vicenza um das Jahr 1500. in groſſer Achtung ſtanden. Allein höher als alle dieſe ſchwangen ſich drei vorzügliche Schüler auf, Giorgione von Caſtelfranco, Tizian Vecelli von Cadore, und Franz da Ponte Baſſano.

Giorgione und Tizian waren unſtreitig die gröſten Koloriſten. Giorgione, eigentlich Georg Barbarelli wurde im Jahre 1478 zu Koſtelfranco gebohren, und war alſo nach der wahrſcheinlicheren Rechnung nur zwei Jahre älter als Tizian. Beide giengen in Bellinis Schule, beide machten große Fortſchritte, wenn gleich Giorgione ſchien, dem Tizian einen Vorſprung abgewonnen zu haben. Was Vaſari will, daß Tizian in Giorgionis Schule übergegangen ſey, davon weiß Ridolfi nichts, der mehr Glauben verdient:

es

es iſt auch um ſo weniger wahrſcheinlich, je geringer der Unterſchied zwiſchen ihrem Alter iſt, und je näher dazumal Johann Bellini dem Ende ſeines Lebens, und der Vollkommenheit ſeiner Kunſt war. Uibrigens iſt es gewiß, daß Bellinis Schüler, was ihr Lehrer rühmlich begann, mit Muthe vollendet haben.

Dem Fleiſche gab Giorgione Weichheit und Leben, dem Schatten Kraft und Nachdruk, den Körpern Rundung und Erhebung, dem Kolorite Stärke zugleich und Wärme, in welcher lezten Eigenſchaft er vorzüglich ſeinen großen Nebenbuhler Tizian hinter ſich gelaſſen hat. Allein alle dieſe Verdienſte beziehen ſich einzig auf den Mechanismus: die eigentliche Kunſt gewann noch bisher nichts, als Sprache, oder die Fertigkeit, ſich auszudrüken. Hingegen waren die Gedanken noch ſo, daß es zweifelhaft ſchien, ob ſie auch den Ausdruk verdienen. Daß in einer Vorſtellung des Sieges wider Goliath der ſtreitende David ſich mit Giorgionis Porträte begnügen muſte, war dazumal ein gewöhnlicher Fehler, der ſpät noch auch den beſten Künſtlern anklebte. Aber die bizarren Zuſammenſetzungen waren unſerm Giorgione ganz eigen, und zeigten wie weit noch ſeine Begriffe von dem weſentlichen der Kunſt abgeſtanden haben. Inzwiſchen gefielen ſeine Porträte außerordentlich: Die Wärme und die Kraft ſeines Kolorits ſchmeichelte der Eitelkeit derjenigen, die ſich verewiget ſehen wollten. Man findet deren vorzüglich in Florenz, und Venedig, und in den Galerien, die

ſie von daher aufgekauft haben. Er ſtarb viel zu früh an der Peſt. Mit Rechte konnte man ſich von ihm noch größere Fortſchritte verſprechen; allein er muſte ſchon 1511 als er noch erſt 33 Jahre alt war, von der Bühne abtreten, und den Ruhm der Vollendung ſeinem Nebenbuhler Tizian überlaſſen.

Giorgione hatte viele Schüler, deren aber die meiſten nach dem frühen Hintritte ihres Lehrers, oder wol auch vor demſelben in andere Schulen übergiengen. Die vorzüglichſten waren Johann Anton Pordenone, Sebaſtian del Piombo, und Johann Nanni von Udine. Die beiden leztern giengen nach Rom, und ſchlugen verſchiedene Wege ein; denn Sebaſtian hieng ſich an Michael Angelo Buonarotti, und ward Raphaels vielmehr Gegner als Nebenbuhler: Nanni hingegen bewunderte den großen Raphael, ward ſein Schüler und Gehilfe.

Johann Nanni gebohren in Friaul zu Udine 1494. nachdem er mit Raphaelen in Rom Bekanntſchaft gemacht hatte, wurde durch eigenen Hang, oder durch Umſtände auf eine ganz andere Art Malerei gelenkt: Landſchaften, Blumen, Früchte, Vögel, und allerlei Thiere waren ſeine Lieblingsgegenſtände, wodurch er nicht ſowol Raphaels Schüler, als deſſen nüzlicher Gehilfe ward: denn da Raphael ſelbſt die Figuren ſeiner Gemälde oft Schülern überließ, muſte ihm Nanni nicht anders als willkommen ſeyn, wel-

cher nicht nur ein ſchönes Kolorit von Venedig, ſondern auch die Fertigkeit mit ſich brachte, derlei Nebendinge auszuführen. Es war für Raphaelen gewiß bequem, nachdem er an ſeiner berühmten Zäzilia, und den nebenſtehenden Figuren ſeine Kunſt erſchöpft hatte, die Orgel, und andere muſikaliſche Werkzeuge unſerm Nanni zu überlaſſen. Der heutige Geſchmak, unſere Zimmer auszuſtatten, ſollte wol billig dieſem Künſtler eine Ehrenſäule errichten: denn kaum wurden die Stukarbeiten in den Ruinen des Kaiſers Titus entdekt, ſo ſpürte er dem Geheimniß der Alten glücklich nach, und fand die Manier, ſeine neuen Stukarbeiten auf eine gleiche Stufe zu heben. Nun konnte es an Beſtellungen nicht fehlen; es öfneten ſich ihm die Logen des Vatikans, die Engelsburg, und der Palaſt Chigi. Einige Landhäuſer, ſelbſt Florenz und Venedig wollten von ſeiner Hand Denkmäler dieſer jungen Kunſt haben. Aber noch wichtiger mag es vielen Liebhabern der Verzierungen ſcheinen, daß Nanni Erfinder der ſo beliebten Grotesken ſeyn ſoll. Wenn gleich Vaſari dieſe Ehre der Erfindung dem Morto del Feltro einem Florentiner beilegt, ſo hat doch Johann von Udine unter Raphaels Aufſicht in dieſer Art von Verzierungen ausgezeichnete Verdienſte. Er wuſte Sphinxe und Chimären, Menſchen und Thiere, Blumen und Laubwerke ſo artig ineinander zu flechten, daß ſie dem Auge, zwar ein müſſiges, aber wie man will, ein ſehr angenehmes Spiel gaben. Die wahre Kunſt weis zwar um dieſe Geburten der ausſchweiſenden Phantaſie

nichts, ſie drangen erſt durch, als die Kunſt bereits in den Zügen lag, ſind ganz außer dem Ziele der edlen, ſitten beſſernden Künſte, und Vitruv ſah ſie als einen Beweis des verderbten Geſchmakes an; allein das hindert nicht, daß ſie noch heute in unſern Paläſten freundſchaftlich aufgenommen werden, wo man ſich ſchämen würde, einem berufenen Gemälde von Raphaels Pinſel Herberge zu geſtatten.

So nüzlich übrigens Johann von Udine dem Raphael von Urbino war, ſo gefährlich konnte ihm Sebaſtian del Piombo werden, wäre er anders mit dem Weſen der Kunſt bekannt geweſen. Er brachte ein ſchönes Kolorit nach Rom aus Bellinis, und Giorgionis Schule. Aber ſeine Zeichnung taugte nicht, ſeine Hand war ſchwer, ſeinen Ideen fehlte es an Feinheit, ſein Genie reichte nicht zu großen Unternehmungen, und ſo viel er bei Giorgione am Kolorite gewonnen hatte, ſo wenig hat er je vom Edlen der Charaktere, und von der weiſen Mäſſigung der Afekte gehört, kurz er war ein mechaniſcher Maler. Dennoch glaubte Michael Angelo Buonarotti den Mann gefunden zu haben, der mit ſeinem ſchönen Kolorite Raphaels Pinſel drüken könnte. Als Raphael ſeine bewunderte Verklärung malte, machte Michael Angelo unſerm Sebaſtian Mut, derſelben eine Erwekung des Lazarus entgegen zuſtellen. Damit auch an Ideen nichts fehlen möchte, gab er die Zeichnung ſelbſt dazu. Aber Sebaſtian hatte nicht Michael Angelos

Geiſt, und blieb im weſentlichen Theile der Kunſt ſo weit hinter Raphael, daß ſein Gemälde, ungeachtet des herrlichen Kolorits, die gehoffte Wirkung nicht hervorbrachte. Um ſo beſſer gelangen ihm Porträte, wodurch er ſich, da er deren eine große Anzahl verfertigte, bei Ruhm und Anſehen erhielt. Er wurde zu Venedig gebohren im Jahre 1486 und ſtarb zu Rom 1547.

Pordenone war alſo aus Giorgionis berühmteren Schülern der einzige, welcher in Venedig blieb, Tizians Eiferſucht zu weken. Er brachte es auch ſo weit, und wurde von Kennern ſo ſehr geſchäzt, daß Tizian allerdings zu eifern Urſache fand. Sein eigentlicher Name iſt Johann Anton Licinio, welchen leztern er ſelbſt mit Regillo vertauſchte, aber der Name Pordenone von ſeinem Geburtsort in Friaul wurde allgemeiner. Seine Stärke war vorzüglich im Kolorite und in der Rundung ſeiner Figuren: allein durch den Wetteifer mit Tizian gewöhnte er ſich auch an eine richtige Zeichnung, und an eine freie Behandlung ſeiner Gemälde. In einem Kloſter malte er bewafnet, weil er ſich für Tizians Ränken nicht ſicher dünkte: und als er den Auftrag zu einem Gemälde erhielt, wozu Tizian ſchon beſtimmt war, riethen ihm ſeine Freunde, Venedig zu verlaſſen. Ob man dem Tizian nicht zu viel that, will ich nicht entſcheiden: aber es iſt gewiß, daß er dem Pordenone feind war. So wenig dieß dem Charakter Tizians Ehre bringt,

mag es doch der Kunſt vortheilhaft geweſen ſeyn: denn nichts erſchlafft ſo ſehr, als die Gewißheit, keinen Nebenbuhler zu haben. Pordenone kehrte denn doch wieder nach Venedig, genoß daſelbſt große Achtung, und erhielt viele Aufträge nicht nur in Kirchen, ſondern auch im Saale der Pregadi. Er wurde gebohren 1484, und ſtarb 1540 in Genua. Er hatte ſeines Bruders Sohn Julius Licinius Pordenone zum Schüler, der dem Lehrer Ehre machte, und 1561 in Augsburg ſtarb.

Was das Schikſal dem Giorgione verſagt hatte, gönnte es ſeinem Liebling Tizian, leitete ihn durch eine müheſame Bahn von mehr als neunzig Jahren, und führte ihn ans glänzende Ziel der Vollkommenheit. Er erſchien im Jahre 1780. und heißt mit ſeinem vollen Namen Tizian Vecelli von Kador einem alten Schloſſe an den Alpen, wo er gebohren wurde. Seine erſte Manier war noch etwas hart, wie jene frühere ſeines Lehrers, beſſerte ſich mit dieſer, und wurde noch weicher, entweder in der Schule, wie Vaſari will, oder wahrſcheinlicher nach den Muſtern des Giorgione; denn beide waren ohngefähr in gleichem Alter, beide in Bellinis Schule. Wenn wir ſagen, daß Tizians Kunſt zur Vollkommenheit ſtieg, ſo nehmen wir Rükſicht auf den mechaniſchen Theil, das iſt, auf die Warheit des Kolorits. Hierinn ahmte er die Natur nach, und erreichte ſie. Er bemerkte zuerſt, wenigſtens im ganzen Umfange, welche Ab=

änderungen die umgebende Luft an den Lokalfarben hervorbringe. Seine Bemühungen, der Natur getreu zu bleiben, gelangen ganz, und ſezten dem Kolorite, in Rükſicht auf Wahrheit, die Krone auf. Auch ſeine Ideen erheben ſich bisweilen durch Feinheit der Köpfe, aber nur ſelten. Es ſcheint, wenn es gelang, gleichſam ein Werk des Ohngefährs zu ſeyn, oder gewiß des dunkeln Gefühls, ſo gar oft in der Irre läſt. Gemeiniglich ſind ſeine Madonnen Landmädchen aus Friaul, ſein Salvator iſt eine kalte groſzügige Figur, in Geſchichten der Römer und Griechen werden Venezianer verewiget, und ſeine Venuſſen und Danaen ſind Abbildungen bekannter Schönen. Inzwiſchen hatte es Tizian gemeinſchaftlich mit allen groſſen Künſtlern derſelben Zeit, daß ſeine Figuren, wenn ſie gleich nicht allerdings richtig gezeichnet ſind, mehr ſich durch Ruhe, als durch Ungeſtüme unterſcheiden, in Stellungen und Gebärden Anſtand, Würde haben, auch beim mächtigen Ausdruk der Empfindungen nicht leicht über die Schranken gehn, der Natur getreu, aber auch nur ſelten über dieſelbe erhaben. Man ſieht an den bewunderten Malereien dieſes groſzen Künſtlers, daß wir denn doch bei all unſerer Vollkommenheit des Kolorits weit hinter den Künſtlern des Alterthums ſtehen können: denn wenn ſich Griechenland des Vorzugs rühmt, verſteht es nicht Schatten und Licht, nicht die Wirkung der umgebenden Luft, nicht die Weichheit und Stärke des Pinſels, nicht den Zauber des Helldunklen — ſondern den Ausdruk der Seele,

vor-

vorzüglich des Charakters. Tizian ſtarb an der Peſt im Jahre 1576., ein Greis von 96 Jahren, wiewol andere ſein Alter noch höher angeben. Nichts iſt natürlicher, als daß ihn am Ende das Auge verließ. Seine lezten Gemälde haben alſo weder die Reinlichkeit des Pinſels, noch die Rundung mehr.

Dieſer Künſtler bildete groſze Schüler, und hatte groſze Zeitgenoſſen, unter welchen er jedoch den Plaz des gröſten Koloriſten behauptet hat. Von ſeinen Zeitgenoſzen haben wir bereits Giorgione, Johann Anton Pordenone, Sebaſtian del Piombo, und Johann Nanni von Udine genannt: aber Franz und Jakob da Ponte, Schiavone, Muziano, Paul Veroneſe, und Joſeph Salviati haben zu gleicher Zeit mit Tizian dem venezianiſchen Pinſel Ehre gemacht, ohne in deſſen Schule zu gehören. Man kann aber nicht wol zweifeln, daß auch dieſe, zumal die ſpäteren, aus Tizians Werken wenigſtens zum Theile ſich gebildet haben, wenn ſie gleich gemäß ihrem natürlichen Hange, oder in Kraft ihrer erſten Bildung auf verſchiedenen Wegen einhergegangen ſind.

Unter Tizians Schülern war ſein eigener Bruder Franz Vecelli, deſſen ſchnelle Fortſchritte einen groſzen Künſtler verſprachen: allein er ward Soldat, Künſtler, und dann Handelsmann: die Malerei war ihm alſo nur Nebenſache.

Horaz Vecelli Tizians Sohn ſtarb zu frühe. Er malte Porträte und Geſchichten, reichte aber an das Kolorit ſeines Vaters nicht: denn früh kam in ſein Herz die Sucht nach Verſchwendung, ließ ihm keine Muſſe, ſich zu üben, und rief ihn frühzeitig ins Grab. Auch Marcus Vecelli Franzens Sohn, und Tizianello des Markus Sohn blieben der Manier des großen Tizian getreu, deren jedoch der leztere ſeinen Pinſel vorzüglich mit Porträten beſchäftigte.

Aus Tizians Familie iſt noch ein anderer bekannt, der an vielen Werken, die man für Tizians hält, großen Theil hat. Er heißt Girolamo, oder wie Ridolfi will, Lorenzo da Titiano, arbeitete lange in Tizians Hauſe, half ihm bei gemachten Beſtellungen, und gab auch eigene Schildereien, die der großen Aehnlichkeit wegen für Werke Tizians galten. Er iſt daher nicht ſo, wie er es verdiente, bekannt geworden; aber ohne ihn würde Tizians Pinſel den Gallerien der großen nicht ſo fruchtbar geweſen ſeyn.

Santo Zago kam der Manier und der Vollkommenheit ſeines Lehrers ſehr nahe. Man erſtaunet vor einigen Gemälden, daß ſie nicht Tizians Werke ſind. von dieſer Art iſt zu Venedig vorzüglich der junge Tobias in der Kirche S. Catharina. Er war der ſpätern Schüler einer: denn er wurde bekannt, als Tizian bereits im hohen Alter ſtand, gegen das Jahr 1560. Schade, daß wir von dieſem Künſtler nicht

nur

nur der Gemälde, ſondern auch der hiſtoriſchen Nachrichten nur wenig haben.

Paris Bordone zu Treviſa gebohren 1465 gehört zu Tizians früheren Schülern, und genoß vermutlich auch den Unterricht des Giorgione, deſſen Manier und warmer Pinſel ihm vorzüglich gefiel. Er malte viel in Frankreich, wohin er von Franz I. berufen wurde, und viel in Venedig, zumal nach ſeiner Wiederkehre, wo er 1540 ſtarb.

Allein Tizians vorzüglichſte Schüler waren unſtreitig Jakob Robuſti, genannt Tintoreto, und Jakob Palma der ältere, von welchen wir, weil ſie in der Folge eigene Schulen errichtet haben, auch beſonder handeln wollen. Für dießmal haben wir noch aus Bellinis Schule Franz da Ponte Baſſano, und deſſen berühmteren Sohn Jakob da Ponte nachzuholen, um alle die Früchte des belliniſchen Unterrichts, wodurch die Kunſt in Venedig zu ihrem Ruhme geſtiegen iſt, im Zuſammenhange zu zeigen.

Franz da Ponte kann allerdings Bellinis berühmteren Schülern beigezählt werden, nicht ſowohl um ſeiner eigenen Verdienſte willen als ſeines Sohnes wegen, Jakobs da Ponte, welcher in die Zahl der beſten Künſtler von Venedig gehört. Das Jahr, in welchem Franz da Ponte gebohren wurde, iſt unbekannt. Seine Vaterſtadt war Vicenza, er hielt ſich aber daſelbſt nicht

lange auf, ſondern ließ ſich in Baſſano nieder, woher er und ſeine Nachkommen den Beinamen erhielten, unter welchem ſie bekannter als unter ihrem Geſchlechtsnamen ſind. Darauf begab er ſich nach Venedig in die Schule des Jakob Bellini, und nahm deſſelben Manier an. Er konnte ſich noch von der Steifigkeit ſeines Zeitalters nicht loswinden, und man nimt die Reſte derſelben noch an den Malereien ſeines Sohnes gewahr, wenigſtens in Rükſicht auf Zeichnung, wenn ſich gleich Jakobs Pinſel in der Folge von Freiheit empfohlen hat.

Jakob da Ponte, insgemein Baſſano genannt, hatte keinen andern Lehrer als ſeinen Vater Franz Baſſano, auſſer daß er ſich, wie alle ſeine Zeitgenoſſen in Venedig, aus Tizians Werken erſah. Denn daß er in die Schule des Bonifaz Bembi gegangen ſey, wie die meiſten Nachrichten angeben, läſt ſich mit der Zeitrechnung nicht wohl vergleichen. Jacob da Ponte wurde zu Baſſano im Jahre 1510 gebohren. Nun iſt uns zwar das eigentliche Geburts Jahr des Bonifaz Bembi unbekannt; dennoch wiſſen wir, das er ein Schüler Jakobs Palma des älteren war Dieſer Palma kam erſt im Jahre 1540 auf die Welt und war hiemit 30 Jahre hinter unſerm Jakob da Ponte. Es iſt alſo nicht glaubwürdig, daß Bonifaz, des Palma Schüler, der Lehrer des Jacob Baſſano geweſen ſey.

Dieſer Jacob da Ponte verließ Venedig nach dem Tode ſeines Vaters, und brachte die meiſte Zeit ſeines Lebens in Baſſano zu. Man kann ſagen, er habe ſich durch ein fleiſſiges Studium der Natur einen ſelbſt eigenen Stil gebildet. Ich will aber hiemit jungen Künſtlern dieſen Weg nicht empfehlen. Die Natur ſtudiren, iſt allemal notwendig, aber wer dabei ſtehen bleibt, kann an das Ziel der Kunſt nicht gelangen. Es liegt in dieſen Worten eine Zweideutigkeit, die nicht nur einzelne Künſtler, ſondern ganze Schulen irre geführt hat. Ein Maler mus jedesmal die Natur zur Grundlage nehmen. Es ſtehet ihm nicht frei, an den Mädchenkopf einen Pferdehals zu fügen. Was in groſſen Theilen lächerlich ſeyn würde, iſt auch in kleinen Fehlerhaſt, wenn es gleich nicht ſo ſehr auffällt. Das allgemeine von Proporzion und Symmetrie der Theile von der Lage und Wirkung der Muskel, von der Richtung und dem Laufe der Adern, von der Senkung und Erhebung weicher Theile, von der Einbiegung und Aushebung der Umriſſe; noch mehr von den Wirkungen der Localfarben, und von den Einflüſſen der umgebenden Luft muß der Maler wenigſtens in dieſem Verſtand der Natur abnehmen, daß er derſelben nicht zuwieder handle. Es iſt dieß ſchon für ſich ſo ſchwer als wichtig. Daher man angehenden Künſtlern nicht früh genug empfehlen kann, die Natur zu ſtudieren. Aber wenn man die Empfehlung zu weit treibt, wird die Natur zur Gegnerinn der Kunſt. Der Natur getreu bleiben, heißt, die allgemeinen Erfoderniſſe derſelben befriedigen, odrr was einerlei iſt,

nie

nie eine Figur ſo zeigen, daß ſich deren die Natur ſchämen müſte. Aber wähnt der Künſtler, er bleibe der Natur nicht getreu, wenn er ſie nicht ſo wie ſie ſich vor ihm aufſtellt, genau kopirt, ſo kennt er noch gewiß das Ziel ſeiner Kunſt nicht. Die Natur giebt ihm die Zeichen des Ausdrukes in lebenden Muſtern, aber die Kunſt heißt ihn, die Muſter edler zu denken, als ſie auf Gaſſen umherlaufen, und die Zeichen des Ausdrukes edleren Gedanken anzupaſſen, ſo bleibt die Natur zwar immer die Grundfeſte, worüber die Kunſt baut, aber das Gebäude wird den doch edler und reizender ſeyn, als wäre es der Natur einzig überlaſſen worden.

Baſſano blieb der Natur allzugetreu, und was noch ſchlimmer iſt, beſchrenkte er die ganze Natur auf ſein Haus und auf die Gegend von Baſſano. Seine Kinder, ſeine Gattinn, und ſein Hausgeſind waren die Modelle zu Figuren, er ſtudirte nach den Thieren, die er zu Hauſe hielt, und kopirte auf Schildereien die Gegenden ſeines Landes. So huldigte er der Warheit, aber edle Auswahl konnte nicht ſtatt haben, noch weniger Ideale. Das Studium der Natur führt den Künſtler nur dann an ſein erhabenes Ziel, wenn er an die Charaktere verſchiedener Menſchen die Bedeutung phyſiognomiſcher Zeichen hält, unterſucht, wo der Charakter oder das Zeichen mangelhaft iſt, und in Figuren, die einen ähnlichen Charakter haben ſollen, ſich beſtrebt, dem einen Mangel, oder dem andern zuvorzukommen. Allein Jacob da Ponte gab ſich mit wenigerm zu frieden, und ſchilderte die

Natur, wie ſie vor ſeinen Augen lag. Daher iſt die Seele ſeiner Figuren, zumal wie ſie auf die Geſichter austritt, meiſt roh und gemein, die Gewänder ſchwer, hart, oder unordentlich, und die Stellungen wie die Gebärden zwar nicht übertrieben, aber nach dem alltäglichen Schlage. Inzwiſchen müſſen wir ihm die Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, daß wenigſtens auf einigen Schildereien Stellungen vorkommen, die artiger ſind und Geiſtvoller, als wohl die gemeinen Köpfe verſprochen haben.

Die Italiener ſagen von ihm, er habe ſich auf die Füße nicht verſtanden. So viel iſt gewiß, daß er ſie gemeiniglich zu verbergen ſuchte, und wenn er das nicht konnte, daß ſie meiſt unförmlich erſcheinen. Uiberhaupt ſchien er kein Freund von nakenden Theilen. Ob er nur Zeit gewinen wollte, oder wirklich zu viel Schwierigkeit fand, dieſelben gehörig auszudrüken, läſt ſich nicht wohl entſcheiden. Uibrigens hat er in Thieren und Landſchaften einen entſchiedenen Vorzug vor vielen Malern Italiens.

Man könnte hier fragen, ob dieß das einzige Verdienſt unſers Baſſano war, oder worinn eigentlich dasjenige beſtehet, ſo ihm in Venedig einen Plaz unter den erſten Künſtlern angewieſen hat. In der Antwort auf dieſe Frage müſſen wir, die weſentlichen Theile der Kunſt vorbei, bei Eigenſchaften ſtehen bleiben, die dem Mechanismus angehören, und der Schule von Vene-

dig

dig eigen ſind. Sie beziehen ſich alle auf Warheit, zumal in der Farbengebung. Ein verſtändiges Kolorit, eine natürliche Fleiſchfarbe, ein feſter ungezwungener Pinſel ſtehen oben an. Von den eigentlichen Kunſttheilen läßt ſich beinah nichts, als hie und da lebhafte Stellungen, Ausdruck der Empfindung, und Theilnehmung der Figuren an der Handlung der Schildereien anempfehlen. Charaktere gehn gröſtentheils leer aus, und ſcheinen Baſſanos Sorge nicht geweſen zu ſeyn. Er erreichte ein Alter von 82 Jahren, und beklagte am Ende ſeines langen Lebens, daß er izt erſt, da er zum lernen nicht mehr aufgelegt iſt, die wahre Art zu malen einſehe. Ob er hiemit den philoſophiſchen Theil der Malerei von dem mechaniſchen unterſchieden, oder nur neue Manieren des Mechanismus verſtanden habe, mögen diejenigen unterſuchen, denen es nicht an Gelegenheit mangelt, die letzteren Werke dieſes Künſtlers mit den mittlern zu vergleichen.

Er hatte vier Söhne der Kunſt eingeweiht, alle, wie leicht zu erachten iſt, ſeine Schüler. Franz da Ponte gebohren 1550, geſtorben 1594. Johann Baptiſta da Ponte geb. 1553 geſt. 1613. Leander da Ponte geb. 1558, geſt. 1623, und Hieronymus da Ponte geb. 1560., geſt. 1622. von denen ſich aber nur Franz und Leander berühmt gemacht haben: Denn die zwei übrigen, Hieronymus und Johann Baptiſta, begnügten ſich mit der Fertigkeit, ihres Vaters Gemälde ſo genau zu kopiren, daß ſie den Originalen gleichgehalten wurden.

Franz da Ponte brachte es in hiſtoriſchen Gemälden ſo weit, daß er ſeine Werke neben Palma, Tintoret und Paul Veroneſe im herzoglichen Pallaſt auf ſtellen konnte. Allein er ſtarb zu frühe, indem er ſich aus Melancholie im 44ten Jahre ſeines Alters todt fiel. Sein jüngerer Bruder Leander erreichte ein Alter von 65 Jahren. Auch dieſer ſtellte eine ſeiner Schildereien im herzoglichen Pallaſt, und zwar im Rathe der zehn Männer auf. Allein ſeine gröſte Stärke war in Porträten, womit er denn auch in der Rathſtube die Vermählungsgeſchichte des Doge Ziani mit dem Meere beleget hat.

Wir haben izt noch von Jakob Robuſti, insgemein Tintoreto genannt, von Jakob Palma dem älteren, von Andrea Schiavone, von Paul Veroneſe, und Hieronymus Muziano zu reden, welche alle zur glänzenden Epoche von Venedig gehören. Sie waren nicht alle Tizians Schüler, wiewol ſie ſich alle aus Tizians Werken mehr oder weniger gebildet haben: in Tizians eigentliche Schule gehören nur Tintoret und Palma.

Tintoreto, wie ihn die Italiener nannten, weil ſein Vater die Färbekunſt trieb, oder nach ſeinem wahren Namen Jakob Robuſti war einer der rüſtigſten Maler, die je geweſen ſind, ein Künſtler vom unbändigen Eifer, aber, wie gemeiniglich, ohne Geduld. Nur Lucas Giordano mit einigen Flammändern

dern

dern mag ſich ihm an die Seite ſtellen. Die Italie- ner vergleichen ſeinen Pinſel zu dem Blize. Allein die eiligſten Werke ſind ſelten die beſten: ein Erzeugniß der Kunſt, ſoll es geſunden Grundſätzen treu ſeyn, will überdacht, will mit Uiberlegung ausgeführt ſeyn. Man denkt ſich alſo leicht, daß Tintorets Malereien noch etwas zur Vollkommenheit fehlen mag. Er ward zu Venedig gebohren im Jahre 1512. In Tizians Schule erwarb er ſich ein vortrefliches Kolorit, und ſtudirte die Zeichnung nach Michael Angelo: allein die Eile des Pinſels vertrug ſich nicht wol mit der Richtig- keit dieſes großen Zeichners, zumal in gigantiſchen Zuſammenſezungen, und bei einer Legion von Figuren, womit Tintorets weitläufige Schildereien vollgefüllt wa- ren. Dieß mag Urſache ſeyn, daß ſeine Malereien, und oft die Figuren auf eben demſelben Gemälde von ſo verſchiedenem Werthe ſind. Hannibal Caracci ſagte, er habe oft den Tintoret ſo gut als Tizian, oft auch unter ſich ſelbſt gefunden. Die drei Säle zu Venedig in der Schule von S. Rocco, deren zwei überaus geräumig ſind, enthalten eine ganze Galerie von Tin- torets Hand. Aber nur wenig Werke unter den vie- len gelangen ihm vortreflich. Manche Malereien ha- ben ein frappantes und auſſerordentliches Kolorit, die meiſten aber ſind ſo ſparſam mit Farben gedekt, daß ſie, zumal in Venedig, ſehr gelitten haben. Biswei- len erſcheinen Figuren, wie aus der edlern Natur ge- wählt, mit einer ſtattlichen Bildung, mit feinen Ge- bärden, und reizenden Stellungen: aber ein ander-

mal, und man kann wol ſagen, gemeiniglich kamen ſie aus den Händen der alltäglichen Natur, glücklich, wenn ſie den Händen der rohen entkommen ſind. Die Gewänder erſcheinen oft unordentlich, die Stellungen gewaltſam und übertrieben, die Handlungen unanſtändig, die Ideen niedrig, und die Charaktere gemein. Man kann hieraus mit Grunde ſchließen, daß in ſeiner Seele nicht nur die Grundſätze von dem Weſen der Kunſt unentwikelt lagen, ſondern daß auch das dunkle Gefühl, dem wir einige wol geratene Figuren zu danken haben, nicht hinlänglich geläutert war, ſonſt würde es nie dahin gekommen ſeyn, daß auf eben derſelben Schilderei die Hauptfigur aus der niedrigen Natur genommen, hingegen andere, oft unbedeutende Figuren, mit allen Reizen der Kunſt ausgeſtattet wurden. Dasjenige, wodurch er ſich zuerſt bekannt gemacht hatte, waren einige Malereien für die Schule von S. Markus. Der Rath von Venedig beſchäftigte darauf ſeinen Pinſel. Nun erhielt er weitläufige Beſtellungen nach Mantua und in Venedig. Er erreichte ein Alter von 82 Jahren, und ſtarb 1594. Unter ſeinen Schülern haben ſich Beliſar Corenzio, Jakob Palma der Jüngere, Martin de Vos, und Johann Rotenhammer hervorgethan. Der erſte hat ſich ſpäter in Neapel niedergelaſſen, und durch ſein böſes Herz den Ruhm verdunkelt, worauf ihm ſeine Fähigkeit in der Kunſt Anſpruch gab. Die Begierde, den ehrenvollen Auftrag zur Bemalung der Kapelle des h. Januar zwiſchen ſich, und zwiſchen Joſeph Ribera,

oder

oder dem ſogenannten Spagnoleto zu theilen, erlaubte ihm der Ränke ſo viel, daß Guido Reni floh, und Domenichino endlich den Drükungen unterlag. Von Jakob Palma dem jüngeren wird beſſer unten die Rede ſeyn. Martin de Vos aus Antwerpen brachte Tintorets liebliches Kolorit nach den Niederlanden, und Johann Rottenhamer aus München, deſſen kleine hiſtoriſchen Gemälde ſehr beliebt geworden ſind, ſezte ſich nach ſeiner Wiederkehre aus Italien, in Augsburg feſt. Tintoret hatte einen Sohn, Dominik Robuſti, der dem Vater nicht gleich kam, und 1637 im 75 Jahre ſeines Alters zu Venedig ſtarb: dagegen trat die Tochter, Maria Tintoret, in die Fußtapfen ihres Vaters, und wurde eine berühmte Bildnißmalerinn. Sie verſprach viel, ſtarb aber 1590 im 30ten Jahre ihres Alters. Auch Johann Contarini kann Tintorets Schülern beigeſellt werden; wenigſtens hat er ſich durch die Werke deſſelben aus einem Rechtsgelehrten zum Maler umgebildet. Er wurde zu Venedig gebohren 1549, malte Geſchichten und Porträte in einer angenehmen Manier, und ſtarb 1605. Er iſt nicht mit dem Cantarini zu vermengen, der unter dem Namen Simon da Peſaro bekannt iſt: denn dieſer war ein würdiger Schüler des Guido Reni.

Nun übriget uns noch Jakob Palma der ältere von Tizians Schule. Er wurde gebohren im Jahre 1540. Sein Vaterland war das Gebiet von Bergamo. Früh kam er nach Venedig, um noch aus den lezten

Jahren des großen Tizian Vortheil zu ziehen. Er erhielt in deſſen Schule ein weiches und liebliches Kolorit, ſo der Färbung in Tizians beſter Zeit ähnlich war. Eine friſche Fleiſchfarbe, die leichte Verſchmelzung der Tinten, deren glükliche Harmonie und eine fleiſſige Ausführung, der man das müheſame nicht abſah, wekte gar bald die Begierde nach Palma's Gemälden. Allein in der Folge fand man ſich getäuſcht. So vollkommen einige ſeiner frühern Malereien waren, ſo eilfertig ſchienen die ſpäteren ausgeführt. Wenn ich die erſtern vollkommen nenne, verſtehe ich die Vollkommenheit des mechaniſchen Theils, vorzüglich des Kolorits; das geiſtreiche der Erfindung, die Feinheit der Ideen, den gewählten Ausdruk der Seele, ſucht man vergebens auf Palmas Werken; daher ihm auch vorzüglich Porträte gelangen. Für ſeine beſte Arbeit hält man die h. Barbara in der Kirche S. Maria Formoſa: ſie hat einen ſchönen, edlen Kopf, und das Fleiſch iſt mit vieler Delikateſſe gemalt. Einige Gemälde, die man von ſeiner Hand in Venedig ſieht, ſind mit einem meiſterhaften Pinſel ausgeführt; wie in S. Caſſiano, in der Kirche Madonna dell' Horto, und in S. Maria Maggiore, jedesmal dieſelbe Vorſtellung, eine Verſammlung von Heiligen, nach dem damaligen Geſchmake Italiens. Er ſtarb 1588 viel zu frühe, nur erſt 48 Jahre alt.

Jakob Palma der jüngere war des ältern Neffe, nur vier Jahre jünger, als ſein Oheim, denn er

wur-

wurde 1544 zu Venedig gebohren. Sie gehören nur in Anſehung des gleichen Namens zuſammen, denn in Rükſicht auf Malerei ſchlugen ſie verſchiedene Wege ein. Dieſer jüngere Palma begab ſich, wie oben erwähnt wurde, in Tintorets Schule, und hatte nachher Gelegenheit, in Rom die Werke des großen Raphael, des Michael Angelo Buonarotti, und des Polydor Caldara zu ſtudiren. Dadurch öfnete ſich ſeinen Gedanken ein neues Feld. Er wurde bereits in Rom hochgeſchäzt, und erhielt den ehrenvollen Auftrag, im vatikaniſchen Palaſte einen Saal, und eine Galerie auszumalen.

In Venedig galt er nach Tintorets Tode für den erſten Maler: man findet aber in ſeinen Werken keinen weſentlichen Vorzug der römiſchen Schule, als einen edleren Geſchmak in den Gewändern und in der Faltenlegung. Zulezt verderbte die Gewinnſucht ſeinen Pinſel. Die vielen Aufträge öfneten ihm große Ausſichten. Er fieng an, eilig zu malen, wie Tintoret, ſein ehemaliger Lehrer. Da er nun Fleiß mit Eile bis ins 84 Jahr verband, iſt es leicht einzuſehen, wie hoch die Zahl ſeiner Schildereien angewachſen ſeyn müſſe. Er ſtarb zu Venedig im Jahre 1628, und hinterließ außer Jakob Albarelli, Sanktus Peranda und Andrea Vicentino keinen Schüler. Albarelli ſtarb zu frühe. Sanktus Peranda wurde zu Venedig 1566 gebohren und ſtarb 1638. Er verfertigte viele große Schildereien, und wurde ſeines ſchönen Kolorits-

wegen hochgeſchätzt. Andrea Vicentino 1539 zu Venedig gebohren, iſt mehr von der Fertigkeit, und Annehmlichkeit ſeines Pinſels, als von wichtigeren Eigenſchaften der Malerei bekannt. Seine Zeichnung iſt ſehr unrichtig: demungeachtet ſieht man von ihm große und weitläufige Schildereien. Er ſtarb 1614.

Palma der ältere zog zwei berühmte Schüler heran, den Lorenz Lotti aus Bergamo, und den Bonifacius Bembi aus Venedig. Lorenz Lotti war zwar von gleichem Alter mit unſerm Palma, und vielmehr Gefährte, als Schüler desſelben. Allein er ahmte Palma's Manier ſo genau nach, daß er in deſſen Schule gezählt werden kann.

Bonifacius Bembi, oder Bonifaz aus Venedig hat es noch weiter gebracht: er iſt einer der beſten Maler von Venedig. Anfangs ahmte er den Stil, und die Manier ſeines Lehrers mit ſolcher Genauigkeit nach, daß man ſie für Palma's eigene Werke hielt. Allein er blieb dabei nicht ſtehen, ſondern belehrte ſich auch aus Tizians Werken, und bildete aus Beiden ſeine eigene Manier. Die meiſten Produkte ſeines Pinſels ſieht man in den Kirchen von Venedig. Sechs allegoriſche Gemälde ſind nach England gekommen; ſie ſtellen die Triumphe nach Petrarcas Beſchreibungen vor, des Amors nämlich, der Keuſchheit, des Todes, des Rufes, der Zeit, und der Gottheit, welche zulezt über alles vergängliche ſiegt. Bei derlei Beſchreibun-

gen hat es der Dichter leicht: er nennt uns ſeine Helden, und wir kennen ſie aus der Religion, aus der Geſchichte, aus der Philoſophie: aber der Künſtler, welcher ſie vollkommen zeigen wollte, müſte eines jeglichen Charakter in die Geſichtszüge und in den Bau des ganzen Körpers legen; ein Unternehmen, dem wol kein Pinſel in Venedig gewachſen wäre: Bembi arbeitete bis ins 62te Jahr ſeines Alters; aber ſein Geburtsjahr iſt mir unbekannt.

Vielleicht gehört auch Rocco Marconi in Palma's Schule; wenigſtens ſoll er nach deſſen Werken ſtudirt haben. Dieſer Künſtler, ein großer Koloriſt, iſt weniger bekannt, als er es verdient hatte. Seine Ausführung war ungemein fleiſſig, daher man von ihm nur wenig Malereien ſieht. Schon aus Palma's Werken wurde er mit Tizians Manier bekannt; er muß ſie aber noch ganz beſonder ſtudirt haben; ſo vollkommen hat er ſie in einigen Gemälden erreicht. Man ſtaunt, wenn man in die Sakriſtei der Kirche S. Maria nuova eintritt, und glaubt eines der beſten Gemälde von Tizians Händen zu ſehn. Auch die Ehebrecherinn im Kapitel des Kloſters S. Maria Maggiore iſt ein großes Meiſterſtük. Ungeachtet der ausgezeichneten Verdienſte dieſes Künſtlers haben wir von ihm keine andern Nachrichten, als daß er in Treviſa gebohren wurde.

Der glänzendſten Kunſtepoche von Venedig gehören noch drei Künſtler an: die wir hieher verlegt haben, weil ſie weder Giorgionis noch Tizians Schüler, ſondern vielmehr des lezteren Zeitgenoſſen waren. Es ſind nicht nur in Venedig, ſondern auch überhaupt in der Kunſtgeſchichte berühmte Namen, Andreas Schiavone, Paul Veroneſe und Joſeph Salviati.

Man räumt dem Andreas Schiavone in Anſehung des Kolorits einige Vorzüge ſelbſt vor Tizian ein. So viel iſt gewiß, daß ſeine Farbengebung wärmer war, und derjenigen des Giorgioni näher kam; aber Girogionis Pinſel war kräftiger, und die Rundungen gelangen ihm beſſer. Schiavone war kein Günſtling des Glüks. In Dalmatien zu Zebenigo gebohren 1522 kam er noch jung, ohne Unterſtüzung nach Venedig. Er iſt einer der wenigen, die keinen Lehrer hatten. Tizians Malereien dienten ihm zum Muſter im Kolorite, und mit den Kupferſtichen des Parmeggianino muſte er ſich in Anſehung der Ideen behelfen. Durch viele Mühe gelang es ihm, ein Kolorit anzunehmen, welches zum Muſter aufgeſtellt zu werden verdient, und die Ideen, zumal in weiblichen Köpfen, auf eine Feinheit zu heben, die in der Schule von Venedig nur ſelten gefunden wird. Das eine ſah er dem Tizian, das andere dem Parmeggianino ab; aber beides erhielt er ohne einen ordentlichen Unterricht, und hatte es alſo nur ſeinem unbändigen Fleiße zu danken. Ungeachtet dieſer entſchiednen Verdienſte blieb

er

er dennoch beinah unbekannt, und lebte bis an ſein Ende in Dürftigkeit. Selbſt Tizian, der ſonſt eiferſüchtig genug auf ſeinen Ruhm war, ließ ihm Gerechtigkeit wiederfahren, und trug ihm in dem Büchersaale zu S. Marco drei Schildereien auf: auch Tintoret empfahl ihn mehrmal, ſtellte das Kolorit deſſelben zum Muſter auf, pries deſſen Ideen, und den Geſchmak in Gewändern: der Dichter Aretino, ein Mann vom Anſehn in Venedig, und Schiavonis Freund, gab ſich alle Mühe, einen Mann bekannt zu machen, welcher es ſo ſehr verdient hatte: aber alle dieſe Bemühungen brachten den guten Schiavone nicht weiter, als daß er zulezt auf Koſten ſeiner Freunde begraben werden muſte. Das Glük misgönnte der Schule von Venedig, daß Schiavone in allen Theilen der Kunſt ſo wichtig würde, als er es vermutlich in beſſeren Umſtänden geworden wäre. Er muſte kümmerlich für Brod arbeiten. Hiemit war nicht nur ſein Geiſt unterdrükt, ſondern es fehlte ihm auch an Muſſe zur Vorbereitung ſowol, als zur Ausarbeitung. Seine Zeichnung iſt unrichtig: wie konnte ſie aber auch richtig werden, da es ihm an Gelegenheit fehlte, ſich unterrichten zu laſſen, und an Zeit, ſich zu üben? die Dürftigkeit gab ſeinem Pinſel Eile, und zwang ihn, die Erzeugniße ſeines Fleißes wuchernden Bilderhändlern für geringe Preiſe zu überlaſſen. In einer Stadt, wo ſo viele Künſtler Unterſtüzung hatten, fand ſie nur Schiavone nicht. Was hätte man ſonſt von einem Manne erwarten können, der das Geheim-

niß fand, Tizians Kolorit mit Parmeggianinos Ideen zu verbinden? Schiavone that, was ihm ſeine Umſtände erlaubten, arbeitete mit ununterbrochenem Fleiße bis ins 60 Jahr ſeines Lebens, und ſtarb zu Venedig 1582. Die Nachwelt iſt gerechter, und überhäuft ihn mit Ehren, da ihn ſeine Mitwelt darben ließ.

Paul Veroneſe kann ſich eines günſtigeren Glükes rühmen: er trat aber auch einen ganz andern Weg, der zwar nicht zur Vollkommenheit führt, aber insgemein den Beifall des gröſſeren Haufens erhält. Ein friſches und lebhaftes Kolorit, weitläufige Kompoſitionen, und eine genaue Nachahmung der gemeinen, manchmal auch der niedrigen Natur, ſind Vorwürfe, die jedes Auge, ſo ſtumpf es auch übrigens ſieht, meſſen kann. Unſer Künſtler wurde 1532 zu Verona gebohren, daher er in der Folge den Namen Paul von Verona, oder Paolo Veroneſe erhalten hat. Sein wahrer Geſchlechtsname iſt Caliari. Gabriel Caliari, Pauls Vater war Bildhauer, entdekte aber an ſeinem Sohne mehr Neigung zur Malerei, und gab ihn in die Schule ſeines Anverwandten Anton Badile. Sein Fleiß hub ihn bald empor, und er wurde in der Gegend umher nach Mantua, Tiene, Fanzolo, Vicenza berufen. Endlich kam er nach Venedig, wo es ſchwer war, ſich aufzuſchwingen, da Tizian, Palma der ältere, und Tintoret bereits im Beſize ihres Ruhmes waren. Allein Paul fand im Kloſter S. Sebaſtian

Un-

Unterſtüzung, und erhielt daſelbſt in der Kirche viele Aufträge zu Gemälden, wodurch er gar bald in den Ruf eines großen Künſtlers kam. Er benuzte den Geſchmak ſeiner Zeit, kolorirte angenehm und hell, lieferte große Zuſammenſezungen, ſtattete ſie reich mit Figuren aus, und füllte den übrigen Raum mit einer anſehnlichen Architektur. Drei Gemälde an der Kirchendeke, vorzüglich in dieſem Geſchmake, erhielten den gröſten Beifall. Sie ſtellen die Vermählung der Eſther, und den Triumph des Mardocheus vor. Bald darauf gab auch der Saal des großen Rathes unſerm Künſtler eine neue Beſchäftigung: er erhielt den Auftrag, die Freierlichkeit zu ſchildern, womit ſich Kaiſer Fiedrich für den Gegenpabſt Oktavian erkläret hat, ein magerer Gegenſtand für die Kunſt, aber reich an Figuren, und des Ortes wegen vortheilhaft.

Es war eben die Zeit, als man geſchikte Künſtler aufſuchte, um in der Bibliothek von S. Marko die Felder der Deke mit Malereien auszulegen: ein jeglicher Pinſel ſollte deren drei zu deken haben. Paul Veroneſe ſtellte auf das erſte drei Muſen hin, deren die eine in die Flöte bläſt, die andere auf der Viole ſpielt, und die dritte aus einem Buche ſingt, Amorn nebenher, als Erfinder der Muſik: auf dem zweiten Felde erſcheint die Geometrie in Geſellſchaft der Arithmetik, nnd auf dem dritten ſteht über einem Fußgeſtelle, der Ruhm, welchem Dichter, Philoſophen, und Geſchichtſchreiber Blumenkränze darbieten. Er erhielt

hier-

hierüber, ſelbſt nach Tizians Urtheile von den Proku=ratoren die goldene Kette, eine Ehre, die dem beſten Künſtler an dieſer Deke zugedacht war.

Unter ſeine große Zuſammenſezungen mit einer herrlichen Architektur gehört in Verona Simons Gaſt=mal, wo Magdalene ihr Salbengefäß auf die Füſſe Jeſu ausgoß. — Die Reinigung Marien im Tempel, und das heilige Kind, ebendaſelbſt im Jahre 1560 mit einem noch kraftvolleren Kolorit, als er bisher zu geben gewohnt war. — Dann zu Venedig die Mahlzeit des Phariſäers bei S. Johann und Paul — und auf der Inſel S. Giorgio Maggiore im Speiſe=ſaal der Benediktiner die Hochzeit in Kana. Auf al=len dieſen Schildereien herrſcht ohngefähr derſelbe Ton, ein mächtiges Kolorit, reichhaltige Gruppen, ſchöne Architektur; dagegen gemeine Natur, Porträte an der Stelle zwekmäſſiger Charaktere, Gebärden, Stellun=gen, Empfindungen aus der Gegend von Venedig und Verona.

Paul Veroneſe kam nicht viel aus dem Bezirke ſeines Vaterlandes. Seine Reiſen beſchrenkten ſich auf Treviſa, Tiene, Fanzolo, Vicenza, Padua, Man=tua, Maſiera. Er begleitete zwar den Prokurator von S. Marco, Grimani, nach Rom, hielt ſich aber daſelbſt ſo lange nicht auf, als es nöthig geweſen wäre, durch die Schildereien eines Raphael, durch de Werke des Michael Angelo, und durch die ſchönen

Reſte

Reſte des Altertums ſeinen Ideen diejenige Feinheit zu geben, welche ſich der Seele ſogleich in den Jugendjahren bemächtigen ſollte. Inzwiſchen ſcheint es denn doch, daß dieſer kurze Aufenthalt in Rom nicht ohne Wirkung war. Seine ſpäteren Werke zeugen von einer edleren Wahl aus der Natur, und der Grundſaz, welcher allem Anſcheine nach in Caliaris Seele lag, die Kunſt kenne keine heiligere Pflicht, als die Natur, ſey es auch die rohe und alltägliche, treulich nachzuahmen, mag allmählig eine andere Richtung genommen haben, oder vielmehr in denjenigen übergegangen ſeyn, woran ſich Feinde des Ideals zu halten pflegen: der Künſtler müſſe die ſchöne Natur nachahmen.

Wirklich ſieht man hie und da, nicht ohne Verwunderung, Gemälde dieſes Künſtlers, woran die Ideen viel feiner, und wenigſtens der edleren Natur abgenommen ſind. Ich rede von der Venus in der Galerie Borgheſe nicht; ſie mag Porträt ſeyn, wie es gemeiniglich die Venuſſe venetianiſcher Künſtler ſind. Aber die unglükliche Gemahlinn des Darius mit ihrer gefangenen Familie vor dem Helden Mazedoniens verdient unſere ganze Aufmerkſamkeit. Dieß Gemälde iſt zu Venedig im Pallaſte Piſani. Die Königinn iſt weiter nichts, als eine ſchöne Frau, und Alexander noch lange der Held nicht, den ein Kunſtideal geben ſollte, allein das feine, angenehme, reizende, ſo in den Köpfen der Figuren liegt, zeigt uns beim

erſten Anblik, daß hier Paul Veroneſe aus der Natür gewählet hat. Noch edler dünkt mich eine Madonna über dem Hauptaltare bei S. Joſeph, gleichfalls in Venedig: es iſt eine Anbetung der Hirten von dem Pinſel unſers Künſtlers. Vor allen zeichnet ſich die h. Jungfrau durch einen ſchönen Charakter, durch Wolwollen, Anſtand, Eingezogenheit aus. Man kann ſagen, der Künſtler habe hier nicht nur die ſchöne Natur nachgeahmt, ſondern auch Charakteriſtiſche Schönheit aufgeſucht, eine weſentliche Pflicht, die den Nachahmern der ſchönen Natur nicht immer heilig war. Allein wirft man nun die Augen auf den Gemahl der heiligen Jungfrau, auf die Hirten, und zum Uiberfluße noch auf Hieronymus, der hier wol gar nichts zu thun hat, ſo findet ſich der erſte Grundſaz wieder, Nachahmung der gemeinen Natur. Dieſe Verſchiedenheit bringt uns ordentlich auf den Gedanken, das Gute dieſes Gemäldes gehöre dem dunklen Gefühle des Künſtlers, ſo ſich zu Rom gebildet, aber nicht entwikelt hat, das Gemeine hingegen der alten Gewohnheit an. Konnte ein kurzer Anfenthalt in Rom ſo viel Aenderung in Caliaris Ideen bringen, was würde erſt ein immerwährender Anblik vortreflicher Muſter, eine Verfeinerung der Begrife nach Grundſäzen, und ein jugendlicher Unterricht in dem, was ſchön, edel, zwekmäſſig in der Kunſt iſt, an einem Talente, wie Paul Veroneſe war, geleiſtet haben?

Philipp der zweite rief ihn nach Spanien, aber der Künſtler fand ſich in Venedig zu gut, als daß er es verlaſſen wollte, und entſchuldigte ſich mit Aufträgen, die er für die Rathsſäle angenommen hatte. Nach Spanien gieng alſo Fridrich Zuchero. Paul Veroneſe ſtarb, nur 56 Jahre alt, 1588.

Es giebt von dieſem Paul Caliari eine ſo ungeheure Menge Malereien in Venedig, in der ganzen Gegend umher, in Florenz, in Dresden, in Düſſeldorf, in Frankreich, und anderswo, daß es nicht zu begreifen iſt, wie eine Hand in nicht ſehr vielen Jahren zureichen konnte. Allein er ließ ſich von ſeinem Bruder, und von ſeinen Söhnen helfen. Sein Bruder hieß Benedikt, ſeine Söhne Karl und Gabriel. Benedikt Caliari wurde 1538 gebohren, und folgte ſeinem Bruder nicht nur in hiſtoriſchen Schildereien, ſondern that ſich auch in Architekturſtüken hervor. Er überlebte ſeinen Bruder und ſtarb 1598. Karl Caliari Pauls älterer Sohn, gebohren 1567, ſtarb viel zu frühe 1596, als er noch nicht volle 30 Jahre alt war. Er machte in der Kunſt ſo groſſe Fortſchritte, daß er ſeinem Vater gleich geachtet wurde. An Gemälden, woran er mit ſeinem Vater gemeinſchaftlich Hand legte, konnten ſelbſt Kenner ſeine Arbeit nicht unterſcheiden. Die Italiener nannten ihn ihrer Gewohnheit nach Carletto, und es iſt nicht zu zweifeln, daß manche Malereien von ſeiner Hand für Pauls Werke gelten. Gabriel Caliari, gebohren 1568

reichte an die Stärke ſeines Bruders nicht, wiewol er ſein Alter auf 63 Jahre gebracht hatte, indem er erſt 1631 geſtorben iſt. Nach Pauls Tode arbeiteten alle dreie gemeinſchaftlich an deſſen unvollendeten Werken, ſo wie ſie, als er noch lebte, die vielen Aufträge gefördert hatten.

Hier verdienen noch Paul Farinati, und Johann Zelotti angemerkt zu werden, deren der eine Pauls Mitarbeiter, der andere bei Badile Mitſchüler geweſen iſt. Farinatis Kolorit empfiehlt ſich von der Stärke nicht, die dem venetianiſchen Pinſel eigen iſt; hingegen kam Zelotti, zumal auf naſſem Kalke dem Paul Caliari ſehr nahe. Der erſte ſtarb 1603 im 81 Jahre ſeines Alters: Zelotti erreichte kein ſo hohes Alter. Er wurde zu Verona gebohren 1530 und ſtarb 1592.

Joſeph Salviati gehört nicht ſo ganz der venetianiſchen Schule an. Er kam noch jung in die Schule eines Florentiners, des Franz Roſſi, zu Rom. Dieſer ſein Lehrer iſt mehr unter dem Namen Cechino del Salviati bekannt, weil er in Dienſten des Kardinal Salviati geſtanden hat, daher auch unſer Salviati den Beinamen erhielt: denn ſein eigentlicher Name iſt Joſeph Porta. Er wurde im Gebiete von Venedig 1535 gebohren, und lebte theils in Venedig, theils in Rom. Dort befliß er ſich des ſchönen Kolorites, da lernete er eine korrekte Zeichnung, edlere Gedanken, und einen hohen Geſchmak

in

in Gewändern. Die Malerei, welche Friedrichs I. Erniedrigung vorſtellt, iſt Salviatis Werk. Darauf erhielt er viele Aufträge in Rom und in Venedig. Die Bibliothek von S. Marko hat drei Schildereien von ſeiner Hand, worinn er den Herkules mit der Minerva, den Merkur mit dem Pluto, und die Tugend vorſtellte, wie ſie das blinde Glük verachtet. Auch ſieht man im herzoglichen Palaſte einige Werke ſeines Pinſels, und zu einigen Moſaiken in der Markuskirche hat er die Kartons gegeben. Er ſtarb zu Venedig 1585, und zog viele Schüler heran, aus welchen aber nur Hieronymus Gambarato zu einer Stärke gelangte, die mit Palma wetteifern und Beweiſe der Kunſt im herzoglichen Palaſte anſtellen durfte. Gambarato nahm ſich das Leben ſelbſt, im Jahre 1628.

Wir haben bisher die venetianiſche Schule in drei Epochen geſehen. Die erſte verliert ſich in die dunkeln Jahrhunderte, in welchen die alte Kunſt nicht ſowol wieder auflebte, als in ihrem unglüklichen Stande, zu dem ſie herabgeſunken iſt, unrühmlich fortſchlich, und ihre Hand zur ſogenannten Verzierung der Markuskirche anbot. Wir können dieſe Epoche in Rükſicht auf Venedig ſehr wahrſcheinlich mit dem zwölften Jarhundert anfangen, und bis auf die Zeiten des Squarcione, das iſt, bis zum Anfange des fünfzehnten Jarhunderts hinausleiten. In dieſer langen Zwiſchenzeit von 1100 bis 1400 machte die Kunſt in Venedig nur ſehr langſame Fortſchritte, und gab uns keine

andern Namen, als eines Abbate Gioachimo, und nach langem Zwiſchenraume eines Guariento in Padua, welcher zwei Flore, und zwei Crivelli herangezogen hat.

Mit Squarcione und Bellini beginnt die zweite Epoche, nach dem Jahre 1400 und erſtrekt ſich bis auf die Zeit, in welcher Johann Bellini dem Pinſel eine Vollkommenheit gab, die wir billig als den Grund zur glänzenden Epoche von Venedig anſehen können. Dieſer zweite Zeitraum faßt nicht volle hundert Jahre, wenn wir das kraftvolle Alter des Squarcione auf 1420 und Bellinis Verbeſſerungen auf 1500 anſezen. Es verdient, bemerkt zu werden, wie auf einmal ſo viel Leben in eine Kunſt kam, die Jarhunderte, wie todt, dahin gelegen iſt. Nun traten in Padua Niccolo Pizzolo, Matheo Pozzo, Marco Zoppo, Dario von Treviſa, Girolamo Schiavone, Bona, Auſuine, Compagnola, Arzere und vorzüglich Andrea Mantegna auf. Zu gleicher Zeit hub ſich in Venedig Ludewig Vivarini von Murano, der zwei andere ſeines Geſchlechtes, den Johann und Anton Vivarini hinterließ, und Jakob Bellini, der zwei große Söhne heranzog den Gentile und vorzüglich den Johann Bellini. Dieſer Bellini führte nicht nur die Oelmalerei in Venedig ein, ſondern hub ſie auch auf eine Stufe, die dem Giorgione und Tizian die Bahn zeigte, auf welcher ſie zur Vollkommenheit gelangen können. In die zweite Epoche zähle ich alle diejenigen Schü-

ler

ler des Bellini, welche noch die Vollkommenheit der lezteren Werke ihres Lehrers nicht erreicht haben. Ihre Namen ſind bei Bellini angeführt worden.

Die dritte Epoche iſt die glänzende von Venedig. Sie beginnt mit Bellinis lezteren Jahren, das iſt, 1500 und erſtrekt ſich bis zum Tode des jüngeren Palma 1628, währte alſo durch einen Zeitraum von 130 Jahren; da nicht nur in Venedig, ſondern auch durch ganz Italien, zumal in Rom und Florenz die Kunſt zu einer Vollkommenheit ſtieg, welche ſie ſeitdem nicht wieder erreicht hat. Den gröſten Glanz in Venedig gaben der Kunſt die drei Schüler des Johann Bellini, Giorgine, Tizian, Franz Baſſano, welcher durch ſeinen Sohn, Jakob Baſſano, berühmter, als durch ſich ſelbſt geworden iſt. Ein jeder derſelben hat ſeine eigene Schule errichtet, und mehr oder weniger Schüler herangezogen. Die vorzüglichſten Künſtler aus der Schule des Giorgione waren Johann Nanni von Udine, Sebaſtian del Piombo, und Johann Anton Pordenone.

Weit mehrere traten aus Tizians Schule. Schon ſeine eigne Familie lieferte der Künſtler viel. Dahin gehört Tizians Bruder Franz Vecelli, und Franzens Sohn Marcus, Tizianello genannt; ſo wie Tizians Sohn, Horaz Vecelli, und noch ein Anverwandter des großen Künſtlers Girolamo da Titiano, der zu Tizians Ruhme, und zur Vermehrung der Kunſtproduk-

te deſſelben nicht wenig beigetragen hat. Auch Santo Zago, und Paris Bordone haben ihre Verdienſte, aber Jakob Palma der ältere, und Jakob Tintoret, eigentlich Robuſti, thaten es allen übrigen bevor, und pflanzten die Kunſt durch ihre Schüler fort. Tintoret zog für Venedig nur Palma den jüngeren heran; denn ſein Sohn Dominik kam dem Vater nicht gleich, und ſeine Tochter Marie ſtarb zu frühe. Hingegen hatte er das Vergnügen, ſein gutes Kolorit durch Corenzio nach Neapel, durch Johann Rottenhamer nach Deutſchland, und durch Martin de Vos nach den Niederlanden verbreitet zu ſehen. Palma der jüngere pflanzte Tizians Schule noch am längſten fort, denn er ſtarb 1628. Der ältere Palma, Tizians unmittelbarer Schüler bildete außer Jakob Albarelli, Sanktus Peranda, Andrea Vicentino, und Lorenz Lotti aus Bergamo auch den berühmten Bonifaz Bembi, und vermutlich den noch vollkomneren Rocco Marconi.

Franz da Ponte, Baſſano genannt, brachte es in Bellinis Schule ſo weit nicht, als Giorgione und Tizian, überließ aber ſeinem Sohne Jakob Baſſano die Ehre, in die Zahl der beſten Künſtler von Venedig zu kommen. Die vier Söhne deſſelben, und unter dieſen die berühmteſten, Franz und Leander Baſſano erhielten die Kunſt bis 1623 in ihrem Glanze.

Zu

Zu gleicher Zeit als dieſe drei berühmten Zweige der Belliniſchen Schule geblüht hatten, kam Andreas Schiavone aus Dalmatien, wie aus Verona Paul Caliari nach Venedig, und Joſeph Salviati, eigentlich Porta genannt, ein gebohrner Venetianer gieng nach Rom ab, um daſelbſt das gute Kolorit mit den wichtigern Verdienſten der römiſchen Schule zu verbinden. Man ſollte glauben, dieſe drei Männer hätten der Kunſt in Venedig einen Schwung geben können, den ſelbſt die Giorgione und Tiziane nicht konnten: denn Schiavone geſellte zu einem vortreflichen Kolorite Parmeggianinos ſeine Ideen, und Salviati bildete ſich in Rom, ſo wie es ſpäter auch Palma der jüngere that, aus römiſchen Muſtern. Allein Venedigs Loos war einmal gezogen; es konnte ſich über die Ehre der Farbengebung nimmermehr erſchwingen. Schiavone hatte ſeiner häuslichen Dürftigkeit wegen keinen, und Joſeph Salviati nur einen Schüler, der ſich das Leben verkürzte. Paul Veroneſe ſchien zwar durch ſeine Reiſe nach Rom die Ideen edler geſtimmt zu haben: aber ſein Ruhm ſtand bereits dazumal feſt, und ſeine Schüler, die außer Carletto keine ſonderbare Stärke hatten, ſahen mit unverrükten Augen nach den bewunderten Schildereien ihres Lehrers, auf welchen alltägliche, und manchmal auch niedrige Ideen der Gegenſtand eines allgemeinen Beifalls waren.

Wir kommen nun auf die vierte Epoche, in welcher die Malerei zu Veudig allerlei Schikſale hatte, bis

ſie endlich von ihrer hohen Stufe ſo tief herabſank, daß kaum mehr der Name einer Schule zurükgeblieben iſt. Dieſe Epoche der wankenden, und zulezt unthätigen Kunſt währte von 1630 bis auf unſere Tage. Ich nehme dieſe runde Zahl an, denn nach dem Tode des jüngeren Palma, der 1628 erfolgte, that ſich kein Künſtler mehr hervor, welcher den Ruhm des venetianiſchen Pinſels erhalten hätte, wiewol noch einige Strahlen des ehemaligen Glanzes hie und da flimmerten. Der große Name, den ſich bis dahin die Maler von Venedig erworben hatten, trug nicht wenig bei, denſelben wieder zu verdunkeln. Die beſten Künſtler, welche zu Anfange hes 17ten Jarhunderts gebildet waren, verlieſſen Venedig, entweder ihres Kolorits wegen nach andern Städten gerufen, oder weil ſie Luſt hatten, in Rom und Bologna, ihren Geſchmak durch edlere Muſter auszufeinen. So rühmlich auch dieſe Abſicht war, gewann doch Venedig nichts dabei: denn diejenigen, welchen es gelang, die gewünſchten Fortſchritte zu thun, kehrten ſelten wieder oder gewiß nicht auf längere Zeit: auch erreichten ſie ihre Abſicht nicht ganz: zwar ſtimmten ſie ſich ihre Ideen feiner und edler; aber das Verdienſt der Schule von Venedig, ein meiſterhaftes Kolorit, konnte um ſo weniger ihr Eigenthum werden, als ſie den unbändigen Eifer, wodurch die Tiziane, Tintorete, Caliari, da Ponte, Schiavone und Palma groß geworden ſind, nimmermehr auf die Farbengebung beſchrenkt, ſondern auf mehrere, wiewol wichtigere Zweige der

Kunſt

Kunſt vertheilt haben. Andererſeits zog der Ruf fremde Künſtler nach Venedig, die daſelbſt entweder ihr Kolorit, oder ihre häuslichen Umſtände verbeſſern wollten; denn zu beiden hat dazumal Venedig eine günſtige Ausſicht gegeben. So haben Franz Ruschi aus Rom, Franz Roſa aus Genua, Johann Diamantini aus Romagna, und Friedrich Cervelli aus Mailand eigene Schulen in Venedig errichtet. Man kann ihnen das Verdienſt guter Künſtler nicht abſprechen, allein es gieng ihnen, wie jenen, die aus Venedig zogen, um ſich anderswo zu bilden: ſie verbanden die Eigenheiten der Schulen, aus welchen ſie kamen, mit dem ſchönen Pinſel von Venedig. Von ſo einer Verbindung ſollte man Wunder erwartet haben; allein es geſchah das Gegentheil. Die Kunſt ſchwang ſich mit keinem ihrer Zweige ſonderbar auf, und die Eigenheit der venetianiſchen Schule ſchwand allmählich dahin. Kurz, die kommenden Künſtler mengten die Pinſel von Rom, Florenz, Bologna, Venedig durcheinander, waren in mehreren Theilen gut, aber in keinem auf einer hohen Stufe vorzüglich, und konnten ſich weder mit den großen Römern, noch mit den neuern Bologneſern, noch mit ihren Vorfahren, den alten Venetianern meſſen.

Alexander Varotari, mit dem Beinamen Paduanino gehört unter die erſten Künſtler dieſer vierten Epoche, denn er wurde zu Verona 1590 gebohren, lebte alſo noch mit dem jüngeren Palma, und ſtarb

erſt

erſt 1650. Die Kunſt brachte ihm ſein Vater Darius Varotari bei, der zwar unter Paul Veroneſe ſtudirt, aber deſſelben Höhe nicht erreicht hat. Auch Alexander erlangte keine ausgezeichnete Stärke in der Farbengebung, und die Ideen auf ſeinen Gemälden ſind noch viel ſchwächer. Er hinterließ keine Schüler, wie ſie um dieſelbe Zeit, oder nicht viel ſpäter aus den Schulen des Ruschi, des Roſa, des Diamantini, des Cervelli ausgetreten ſind: ein Beweis, das die Schulen dieſer fremden Künſtler mehr beſucht, und höher geachtet wurden.

Auch Alexander Turchi, der nur zehn Jahre jünger als Varotari war, bildete keine Schüler in Venedig, wiewol er im Rufe eines vorzüglichen Malers ſtand, denn er hielt ſich daſelbſt nur wenig auf, und brachte ſeine blühendſten Jahre in Rom zu. Er wurde in Verona gebohren 1600, lernte daſelbſt die Malerei von Felix Ricci und gieng nach Venedig zu einem mittelmäſſigen Künſtler Karl Saracini. Bishieher langt ſeine erſte Manier in der Malerei. Nun aber begab er ſich nach Rom, ſtudirte die Meiſter dieſer großen Schule, und bildete ſich eine zweite Manier, die ohne Zweifel ſchäzbarer, als die erſte, iſt. Demungeachtet konnte er nie zur Korrektheit in der Zeichnung gelangen; die Stellungen ſeiner Figuren blieben gezwungen, die Gewänder unordentlich, und die Zuſammenſezungen nicht genug überdacht. Er ſtarb 1670.

Der

Der erſte unter den Fremden, die ihre Malerſchulen in Venedig errichtet haben, war Franz Ruſchi aus Rom um das Jahr 1640. Er bildete den Anton Zanchi, der 1639 gebohren wurde: von Zanchi lernte Anton Molinari, ein Venetianer, und Molinaris Schüler war der bekannte Johann Baptiſta Piazetta. In dieſer Reihe thaten ſich Zanchi und Piazetta hervor. Zanchi aus dem Gebiete von Padua, hatte ein kraftvolles Kolorit, und wollte im Ausdruk der Affekte eine außerordentliche Stärke haben: allein er gerieth auf Abwege. Seine Peſtgeſchichte von Venedig in dem Verbrüderungsgebäude S. Rocco iſt voll ekelhafter Scenen, und zu Padua in der Kirche S. Juſtina legte er auf einer Martergeſchichte das Schreken in eine blutige Tinte, in ſcharfgehaltene Schatten, in eine rohe Stärke der Figuren, und die Unſchuld des Märtirers nicht nur in die Weichheit des Pinſels, ſondern auch in eine Farbenſchwäche, die der Harmonie des Ganzen nachtheilig iſt. Uibrigens fehlen unſerm Zanchi die guten Eigenſchaften des venetianiſchen Pinſels nicht; ein ſchönes Kolorit, gute Gruppen, und eine wol überdachte Drapperie. Molinari brachte es ſo weit nicht, aber ſein Pinſel wurde denn doch in Venedig hochgeſchäzt: er wurde 1665 gebohren, und hatte die Ehre, den Piazetta herangezogen zu haben. Piazetta machte ſich aus dieſer Schule des Ruschi unſtreitig den gröſten Namen. Er war aber auch der lezte, wiewol unter ihm erſt eine Akademie der Zeichnung in Venedig errichtet wurde, worüber er

Auf-

Aufſeher war. Seine Schüler Angeli, Magiotto, und Capella ſind beinah vergeſſen. Er wurde zu Venedig gebohren 1682 und lebte der Kunſt bis 1754. Molinari that ihm nicht lange Genüge; er gieng nach Bologna, und bildete ſich daſelbſt eine eigene Manier, worinn er bald Guercinos Fleken, bald die ſüſſen Ideen der bologneſiſchen Schule nachahmte: allein die Richtigkeit der Zeichnung gelang ihm nie. Sein Pinſel war mühſam, aber auch kraftvoll, wenn gleich nicht alle ſeine Oelgemälde Achtung verdienen. Sein Kolorit iſt frappant; man vermißt jedoch die Warheit oft; groſſe Schatten, und groſe Lichtmaſſen zeichnen es aus. Die Stellungen ſeiner Figuren ſind oft übertrieben, oder affektirt; die Zuſammenſezungen ordentlich und reich; die Empfindungen ſanft, edel; die Charaktere gemein.

Etwas ſpäter als Ruschi, etwa um das Jahr 1670 unternahm es auch Franz Roſa, in Venedig Schüler zu bilden. Er kam aus Genua, und zog zwei Künſtler heran, die ſeiner Schule Ehre machten: den einen, nähmlich Gregor Lazarini durch ſich ſelbſt, den andern, Johann Baptiſta Tiepolo, durch ſeinen Schüler Lazarini. Gregor Lazarini wurde zu Venedig gebohren 1657. Ich weiß nicht, ob er je zu Bologna war, aber ſeine Ideen ſind insgemein viel edler, als es der Schule von Venedig eigen iſt, und tragen durchaus den Charakter der Sanftheit, wovon ſich die Bologneſiſche Schule empfohlen hat. Das Edle und ſanfte legte er

nicht

nicht nur in die Stellung, und in die Empfindung ſeiner Figuren, ſondern auch, was gewiß ſelten iſt, in die Geſichtszüge. Allein das leztere gelang ihm nicht jedesmal. Sein Pinſel hat zwar die Kraft und Stärcke des Venetianiſchen Kolorits, vielleicht auch die Warheit deſſelben nicht erreicht; dafür gewann er an Süſſe und Sanftheit. Er ſtarb 1735, nachdem er einem berühmten Schüler, dem Johann Baptiſta Tiepolo, die Ehre ſeines Pinſels überlaſſen hat. Tiepolo wurde 1700 zu Venedig gebohren, und ſtand noch vor dem Tode ſeines Lehrers in groſſem Rufe. Er blieb auch den Grundſäzen deſſelben nicht ganz getreu, ſtudirte die Werke des Paul Veroneſe, und vereinigte deſſen Stärke mit der Sanftheit des Lazarini. Sein Helldunkel hat Verſtand und Kraft, die Gewänder ſind leicht, die Falten ordentlich gelegt, und die Anordnung der Figuren wol überdacht. Insgemein findet man auf ſeinen Malereien würdige Köpfe, gewiß aus der beſſeren Natur, und die Empfindungen ſind mit Nachdruk, nur zuweilen nicht ohne Uibertreibung ausgedrükt. Die Marter der h. Agatha in der Kirche des h. Anton zu Padua iſt ſein berühmtes Meiſterſtük. Ob Jakob Amigoni des Tiepolo Schüler war, kann ich nicht mit Gewißheit angeben. Er ſoll bereits 1752 in Spanien geſtorben ſeyn, einigen Nachrichten zufolge, in ſeinen beſten Jahren, oder wie andere wollen, im hohen Alter von 77 Jahren. Nach der leztern Angabe kann er noch wol in Tiepolos Schule geweſen ſeyn. Sein Geburtsort war Venedig, wo er auch die Malerei ſtudirt hat; er

nahm

nahm aber eine eigene Manier an, in der Zeichnung ſowol, als im Kolorite. Seinen Figuren mangelt es weder an Leben noch an Grazie; aber jenes ſcheint erzwungen, und dieſe affektirt. Sein Kolorit fällt ins gelblichte. Er wurde nach Spanien berufen, wo er auch ſtarb.

Friedrich Cervelli aus Mailand, und Johann Diamantini aus Romagna haben ihre Malerſchulen in Venedig zu Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts eröfnet. Cervelli war ein mittelmäſſiger Maler; aber ſein Schüler Sebaſtian Ricci hat eine hohe Stufe, zumal in Anſehung des Kolorits erreicht. 1659 kam er zur Welt. Cervellis Unterricht hatte vielleicht den geringſten Theil an ſeiner Kunſt; ſeine lebhafte Einbildung, und die Gelegenheit, alle Städte Italiens zu bereiſen, bildeten ihn zum großen Künſtler. Er gieng zu erſt nach Bologna und dann nach Rom. Aber als er im Rufe ſtand, wurde er nach Frankreich, England, Deutſchland berufen: überhaupt reiſte er zu viel. Wäre ſeine Zeichnung richtig, die Gewänder leicht, und die Ideen edel, ſo dürfte er ſich des markigen Pinſels wegen jedem großen Maler an die Seite ſtellen. Sein Kolorit, wenn es nicht ins ſchwarze fällt, macht eine auſſerordentliche Wirkung, nicht nur der Harmonie wegen, die auf ſeinen Gemälden herrſcht, ſondern auch, und vorzüglich, der vortrefli=chen Rundirung wegen, wodurch ſich ſeine Figuren ganz von der Wand ablöſen. In den Stellungen,

in den Gebärden, und im Ausdruk der Empfindungen erwies er vielen Geſchmak, zumal, wenn es die Eile geſtattet hat. Er ſtarb zu Venedig 1734, und hinterließ keine Schüler; denn Markus Ricci, des Bruders Sohn, weihte ſich den Landſchaften, und ſtarb noch vor ſeinem Oheim. Sebaſtian hat in der Juſtinenkirche zu Padua ein vortrefliches Gemälde aufgeſtellt. Zwei andere Malereien finden ſich daſelbſt. Von Peter Ricci, der mit unſerm Sebaſtian Ricci nicht zu vermengen iſt. Jener war aus Guidos Schule, ſeines Lehrers würdig, voll der ſanften Ideen und voll des Reizes an den Köpfen ſeiner Figuren.

Diamantini konnte ſich nicht nur einer Folge guter Schüler rühmen, ſondern war ſelbſt ein vortreflicher Maler. Denn ſeine Gemälde haben noch mehr, als das Verdienſt eines guten Pinſels. Seine Figuren zeichnet eine thätige Ruhe aus, was im ganzen genommen, von Vollkommenheit zeugt. Wenn ſie ſich nicht allzeit von ſchönen Köpfen empfehlen, ſind doch ihre Stellungen allemal edel und reizend. Was hatte Venedig von ſo einem Lehrer erwarten können! aber die Epoche war herum. Es ſchien des erworbenen Ruhmes ſatt; denn von Diamantini ſind nicht einmal die gewöhnlichſten Nachrichten auf uns gekommen. Seine Schülerinn, Roſalba Carriera, die viel Aufſehens machte, gab ſich nur mit Miniaturgemälden ab; aber Nikol. Bambini machte der Schu-

le des Diamantini Ehre. Er wurde 1662 gebohren, und erſtrekte ſein Leben bis 1736. Seine hiſtoriſchen und poetiſchen Einſichten machten ihn zu guten Zuſammenſetzungen geſchikt. Wenn nicht alle ſeine Malereien gleiche Empfehlung verdienen, ſo giebt es doch deren, die den beſten Produkten der Kunſt an der Seite ſtehen können. Er iſt in den Handlungen ſeiner Figuren lebhaft, im Ausdruke der Empfindungen mächtig, ohne Uibermaaß und Karrikatur, in manchen Köpfen Charakteriſtiſch, überhaupt der edleren Natur getreu, und verbindet alle dieſe Eigenſchaften mit einem feinem, angenehmen Pinſel, dem es vielleicht nur hie und da an Stärke fehlt. Ein anderer Schüler des Diamantini, Sanktus Piatti, der noch um das Jahr 1740 arbeitete, machte ſich gleichfalls durch groſze Zuſammenſetzungen bekannt; allein er hieng der Natur feſter an, als es das Weſen der Kunſt verträgt, er ahmte ſie nach, ohne ſie edler zu bilden. Hingegen lebhafte Handlungen, ſtarke Empfindungen, und ein ſchönes markiges Kolorit zeichnen auch Piattis Schildereien aus.

Ich führe noch einen Dominikus Diſinico, oder Diſinicio an, einen Maler, der wenig merkwürdig ſeyn würde, wenn nicht aus ſeiner Schule Anton Bellucci ausgetreten wäre, welcher nicht nur ſelbſt eigenes Verdienſt hat, ſondern auch der Lehrer Antons Baleſtra war. Anton Belucci wurde im Jahre 1654 zu Venedig

nedig gebohren, und war alſo des Anton Zanchi, des Gregor Lazarini, des Sebaſtian Ricci, des Nikol. Bambini Zeitgenoß. Sein Kolorit hat mehr Annehmlichkeit, als Stärke, und ſeine Zuſammenſezungen gefielen. Venedig genoß ſeiner nicht lange, denn er gieng nach Wien und Düſſeldorf, nachdem er jedoch den Baleſtra gebildet hat. Anton Baleſtra ein Veroneſer, 1666 gebohren, lernte anfangs bei Johann Zeffis zu Verona: und begab ſich darauf in die Schule des Bellucci zu Venedig. Mit dem ſchönnen Kolorite ſeines lehrers nicht zufrieden, gieng er nach Rom, in Marattis Schule ſeinen Geſchmack und ſeine Kentniße zu erweitern. Man ſieht es ſeinen ſpätern Gemälden an, daß er in die feinern Grundſäze der Kunſt von einem Manne eingeführt worden iſt, der ſich ſelbſt nach den groſen Werken eines Raphael eines Corregio, und der Caracci gebildet hat. Seine Figuren, die meiſt auch in den Köpfen Grazie haben, gebärden ſich mit vielem Anſtand, und drücken ihre Empfindungen mit ſanfter Mäſſigung aus. Vorzüglich aber giebt er ſich durch einen einfachen und reinen Faltenſchlag zu erkennen. Aber zur Korrektheit und Richtigkeit in der Zeichnung konnte er nimmermehr gelangen. Zu ſeinen Schülern gehört ein Graf Rotari, der ſich hernach meiſt zu Wien, Dresden Petersburg aufgehalten hat; dann ein Joseph Nogari der ſich in Köpfen der Alten, und durch ſein feines Kolorit auszeichnete: endlich noch Peter Longchi, der einen neuen Weg gieng, und mit kleinen Geſell-

ſchaftſtücken ſein Glük machte. Er wurde 1702 gebohren, erlebte aber das Vergnügen nicht, daß der Geſchmack an ſeinen Vorſtellungen der herſchende in Venedig geworden wäre.

Ver=

Verzeichniß
Der Maler,
deren Werke hier angezeigt werden.

Albani Franz, aus Bologna, geb. 1578. Kalvarts Schüler, und Guidos Freund, ein Maler der Grazie, zumal an Kindern und weiblichen Figuren. geſt. 1600. S. 255.

Aliena Anton, eigentlich Vaſſilachi genannt, geb. zu Milo im Archipel 1556. Lernte bei Paul Veroneſe und dann bei Tintoret. 1629 geſt. S. 204. 205.

Bambini Nikol. geb. 1662. Des Diamantini vortreflicher Schüler. Hat feine Ideen und ein ſchönes Kolorit. 1736. geſt. S. 235.

Barbarelli Georg, Sieh Giorgione.

Baſſano Siehe da Ponte.

Bellini Johann, geb. in Venedig 1424. Führt die Oelmalerei in Venedig ein, des Giorgioni und Tizian würdiger Lehrer, und Stifter der Venetianiſchen Schule. 1514 geſt. S. 224. 271. 273. 290. 310.

Bembi Bonifaz, ein Schüler des älteren Palma: ſtudirte nach Tizians Werken, und kam deſſen Pinſel nahe. S. 258. 307.

Bombelli Sebaſtian zu Udine geb. 1635. Des Guercino Schüler. Verlegte ſich ſpäter auf Porträte. S. 254.

Caliari Benedetto, des Paul Veroneſe Bruder, geb. 1538. geſt. 1598. Half ſeinem Bruder an den meiſten Gemälden: die ſchönen Architekturſtüke auf Pauls groſsen Schildereien ſind meiſt von Benedikts Hand. S. 311.

Caliari Carl, insgemein Carletto genannt, des Paul Veroneſe berühmter Sohn, der dem Pinſel ſeines Vaters ſehr nahe kam. geb. 1567. geſt. 1596. S. 180. 256.

Caliari Paul, genannt Veroneſe. geb. zu Verona 1532. geſt. 1588. Das Kolorit vortreflich, die Zuſammenſezungen reich, die Stellungen lebhaft, viel Natur, aber meiſt ſehr gemein und alltäglich. S. 182. 183. 184. 194. 196. 204. 224. 231. 236. 247. 248. 256. 266. 267. 275. 299. 311.

Caldara Polydor, genannt Caravaggio, von ſeinem Geburtsorte, wo er 1495 auf die Welt kam. Raphaels Schüler. Seine Zeichnung iſt richtig und groſs, ſeine Gewänder ſchön gefaltet, die Idee an ſeinen Köpfen edel, und der Pinſel voll Kraft. Er ſtarb zu Meſſina 1543. S. 257. 288.

Can-

Cantarini genannt Simon da Peſaro, geb. 1612. Nachdem er ſich zu Venedig und zu Peſaro in der Malerei geübt hatte, gieng er zu Bologna in Guidos Schule; wurde aber in der Folge ein unverſöhnlicher Feind deſſelben. Zu Rom ſtudirte er nach Raphaels Werken, und errichtete in Bologna eine Schule, die ſtark beſucht wurde. Er ſtarb zu Verona 1648. S. 257.

Caravaggio Polydor. Sieh Caldara.

Carpioni Julius gebohren zu Venedig 1611. geſt. zu Verona 1674. Ein Schüler des Alexander Varotari. S. 256.

Caſſani Johann aus Genua, geb. 1611., geſt. 1691. Sein Kolorit, und ſeine Schattirung wird geſchäzt. S. 258.

Contarini Johann, ein Notar von Venedig, geb. 1549., geſt. 1605. Er ſtudirte nach Tintoret. S. 192. 272.

Correggio Anton, mit dem Geſchlechtsnamen Allegri geb. 1494., geſt. 1534. Der Grazienmaler, und Meiſter im Helldunklen. Er hatte ſehr mittelmäſſige Lehrer: aber die Natur, und, wie man vermuten kann, die Antiken, zumal die Köpfe der Gruppe Niobe, gaben ihm einen lehrreichen Unterricht. S. 255.

Courtois Jakob, genannt Bourguignon, weil er in Burgund gebohren wurde 1621 Konſtantins Schlacht im Vatikan machte ihn zum Schlachtenmaler. Drei Jahre ſah er die blutigen Scenen

des Kriegs. Fleiß und Erfahrung hub ihn auf eine hohe Stufe in dieſer Art Malerei. Er ſtarb 1676. S. 258.

Diamantini Johann, aus Romagna, blühte zu Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts. Ein ſchöner Pinſel, und edle Ideen empfehlen ſeine Gemälde. Seine Schule in Venedig wurde ſtark beſucht, und hat die Ehre, den Nikol. Bambini gebildet zu haben. Ein vortrefliches Werk des Diamantini iſt zu Venedig in der Kirche St. Moſe zu ſehen, die Anbetung der Weiſen aus Morgenland. S. 278.

Donducci Johann, auch Maſtelleta genannt, 1575 zu Bologna gebohren, ein Schüler der Caracci, gewann die ſtarken Schatten lieb. S. 257.

Douw Gerard, geb. zu Leyden 1613., geſt. 1680. ſtudirte das Kolorit und die Schattirung in Rembrands Schule. Seine Nachtſtüke ſind berühmt. Er gab ſich mit der gemeinen Natur zufrieden, und kopirte ſie mit allzugroßem Fleiße. S. 259.

Dürer Albert, zu Nürnberg. geb. 1470. geſt. 1528. Er war Maler, Bildhauer, Baumeiſter, Kupferſtecher aller Arten, in Anſehung des mechaniſchen Kunſttheils ein wahres Genie. Sein Lehrer war Michael Wolgemuth. Er ſchrieb über den Kriegsbau, über die Perſpektiv, über die Geometrie, und über das Verhältniß des menſchlichen Körpers. S. 259.

Von

Von Dyk Anton, zu Antwerpen geb. 1599., geſt. 1641. Des Rubens beſter Schüler. Seine Porträte werden vorzüglich geſchätzt. S. 259. 266.

Elzheimer Adam, zu Frankfurt geb. 1574. ſtarb zu Rom 1620. Er iſt in Landſchaften vortreflich, und hat ein herrliches Kolorit. S. 260.

Eyk Johann, gebohren zu Maaseyk 1370., geſt. 1441. Man nennt ihn auch Johann von Brügge, weil er ſich meiſt daſelbſt aufhielt. Er wird für den Erfinder der Oelmalerei gehalten, wenigſtens hat er die Manier gefunden, wodurch ſie allgemein beliebt worden iſt. S. 261.

Ferrabosco Hieron. Seine Porträte wurden ſehr geſucht. Er malte zu Venedig gegen die Hälfte des Siebzehnten Jarhunderts. S. 258.

Feti Domin. geb. zu Rom 1589., geſt. 1624. Er kam noch jung nach Mantua, und nahm daſelbſt die Manier des Julius Pipi an. S. 267.

Garoli Petrus, zu Turin geb. 1638., geſt. 1716, war in der Malerakademie zu Rom Profeſſor der Perſpektiv. S. 257.

Giordano Lucas, zu Neapel geb. 1632., geſt. 1705. ahmte die Manieren verſchiedener Künſtler nach. Er arbeitete ſehr geſchwind; daher ſeine große Menge weitläufiger Schildereien, und reicher Zuſammenſezungen. Manchmal wählte er aus der ſchönen Natur, und brachte edle Ideen hervor: insgemein aber huldigte er der alltäglichen Natur. S. 237. 246. 250. 256.

Guercino da Cento, eigentlich Franz Barbieri zu Cento geb. 1590. geſt. 1666. In ſeiner erſten Manier ahmte er die Fleken des Caravaggio nach, und brachte große Maſſen von Schatten an: Hernach verlegte er ſich auf die angenehme Manier des Guido Reni, S. 227. 256. 266. 272.

Giorgione eigentlich Georg Barbarelli. Bei Treviſa geb. 1478., geſt. 1511. Schüler des Johann Bellino. In der Kunſt zu Rundiren übertraf ihn Niemand; aber an Stärke und Wärme des Kolorits übertraf er alle. S. 255.

Guido Reni im Bologneſiſchen geb. 1575., geſt. 1642. Calvarts, und darauf der Caracci Schüler. Man bemerkt an ſeinen Werken drei Epochen: in der erſten kömmt er den Caracci nahe, in der zweiten ahmte er den Caravaggio nach, und in der dritten färbte er mit einem hellen aber matten Kolorit. Seine Ideen ſind insgemein edel, und ſeine Figuren aus der feinen Natur, mit einer ihm eigenen Grazie, glüklich gewählt. S. 246. 267.

Hemscherchen, oder Martin van Veen, lernte die Malerei in den Niederlanden, und beſſerte ſeinen Geſchmak zu Rom: er wurde 1498 gebohren, und ſtarb 1574. Seine Zeichnung iſt feſt aber troken. S. 262.

Jordäns Jakob, geb. zu Antwerpen 1594. geſt. 1678. Er hatte einen kraftvollen Pinſel, und liebte die niedrige Natur. S. 260.

Lang-

Langhetti Johann Bapt. ein Maler aus Genua. Er lebte in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts, und machte ſich durch ſeine Malereien in Venedig bekannt. S. 258.

Lazarini Gregor, des Franz Roſa Schüler, zu Venedig gebohren 1657. geſt. 1735. Sein Pinſel iſt angenehm, und ſeine Figuren ſind edel. S. 234. 258.

Leyden Lucas, gebohren zu Leyden 1494., geſt. 1533. Seine Gemälde ſind ſehr fleiſſig ausgeführt, in einer troknen Manier. S. 259.

Liberi Petrus, zu Padua geb. 1600., geſt. 1677. Er ſtudirte nach den gröſten Meiſtern, Raphael, Corregio und Tizian. Seine Fleiſchfarbe hat viel Natur. Die Fabeln waren ſein Lieblingsgegenſtand. S. 205. 294.

Marconi Rocco, ein groſſer Koloriſte aus Treviſa: Sein Geburtsjahr iſt unbekannt. Er ſtudirte nach dem ältern Palma. S. 289. 290.

Mazzola Franz, von ſeinem Gebursorte Parmiggianino genannt, geb. 1504. geſt. 1540. Ahmte des Correggio Grazie nach. Seine Umriſſe ſind leicht, die Gewänder natürlich, die Köpfe angenehm, Stellungen, Gebärden, Empfindungen ſehr reizend. S. 258.

Meer Johann, geb. zu Schoonhoven 1627. Malte Seeſtüke, und Landſchaften. Sie werden ſehr geſchäzt. S. 261.

Neert Petrus, zu Brüſſel geb. 1618. Seine Porträte ſind ſehr gut. S. 261.

Mieris Franz, zu Leyden geb. 1635. geſt. 1681. In der feinen Ausarbeitung kam er dem Gerard Douw gleich. S. 261.

Negri Petrus, malte um das Jahr 1673 zu Venedig. Seine Zuſammenſezung iſt reich, die Ideen aus der feinen Natur, und das Kolorit ſtark. S. 315.

Oſtade Adrian, zu Lübek. geb. 1610. Huldigte der gemeinen Natur, und ſchilderte ſie niedriger, als ſie wirklich iſt. Sein Pinſel iſt vortreflich. Er lebte meiſt zu Amſterdam, und nahm von der Gegend, und den Bewohnern derſelben ſeine Ideen. Sein Bruder Iſak malte in gleichem Geſchmake, ſtarb aber zu frühe. S. 260.

Paduanino Sieh Varotari Alexander.

Palma Jakob der ältere, bei Bergamo geb. 1540. Tizians vortreflicher Schüler, deſſen Färbung er ſehr nahe kam. Starb 1588. S. 180. 182. 183. 184. 198. 199. 201. 202. 230. 256. 320.

Palma Jakob der jüngere, Tintorets Schüler, zu Venedig geb. 1544. geſt. 1628. Er machte zu Rom wichtige Vorſchritte in der Kunſt. S. 257. 275.

Parmiggianino Sieh Mazzola Franz.

Peranda Santo, zu Venedig geb. 1566, geſt. 1638. Schüler des jüngeren Palma. S. 206.

Piaz=

Piazzeta Johann Bapt. Zu Venedig geb. 1682, geſt. 1754. Lernte zu Venedig bei Molinari, und ſtudirte zu Bologna nach den Werken der Caracci, und des Guercino, wodurch ſeine Ideen an Feinheit gewannen. S. 294.

Da Peſaro Simon, Sieh Cantarini.

Prete Genueſe, Sieh Strozza.

Da Ponte Franz, des Jakob da Ponte, Baſſano genannt, älterer Sohn: er wurde zu Venedig geb. 1550, und ſtarb 1594. Seinem berühmten Vater kam er, ſo wie ſein jüngerer Bruder Leander ſehr nahe. S. 180. 182. 183. 184. 205.

Da Ponte Leander, des vorigen Bruder geb. 1558, geſt. 1623. S. 204. 256. 284. 288. 294.

Da Ponte Jakob, gennannt Baſſano, Sohn desjenigen Franz da Ponte, der zugleich mit Giorgione und Tizian in Bellinis Schule gieng. Einer der beſten Künſtler von Venedig, in Anſehung des Kolorits, und in Darſtellung der Natur. Er wurde zu Baſſano gebohren 1510, und ſtarb 1592 in einem hohen Alter S. 194. 199. 307.

Pouſſin Kaspar, eigentlich Dughet genannt; zu Rom geb. 1613, geſt. 1675. Nikol. Pouſſin war Lehrer und Schwager des Dughet, daher dieſer auch den Namen Pouſſin angenomen hat. Seine Landſchaften ſind vortreſlich. S. 257.

Rembrand Paulus, bei Leyden geb. 1606. geſt. 1674. Sein Kolorit, und ſeine Schattirung war auſſerordentlich, die Ideen niedrig, und die Zeichnung

in-

inkorrekt. Einige Köpfe an Porträten ſind unverbeſſerlich. S. 259. 263.

Regnier Nikol, den die Italiener Renieri nannten, lebte gröſtentheils zu Venedig um das Jahr 1664. Er war ein Schüler des Abraham Janſens, und bildete ſich in Rom zu einem geſchickten Hiſtorienmaler. S. 258.

Ricci Markus, Schüler des Sebaſt. Ricci, ſeines Oheims, geb. zu Belluno 1679., geſt. 1729. Seine Landſchaften und Architekturſtücke wurden ſehr geſucht. S. 258.

Robuſti Domin. Sohn des Jakob Robuſti, der insgemein Tintoreto genannt wird, geb. zu Venedig 1562, geſt. 1637. Er kam ſeinem Vater nicht gleich. S. 180. 181. 182. 184.

Robuſti Jakob, des vorigen Vater, genannt Tintoreto, zu Venedig geb. 1512 geſt. 1594. Tizians Schüler ein fruchtbares Genie. Reichthum in der Kompoſition, viel Leben in der Ausführung, und ein kraftvolles Kolorit zeichnen ſeine Gemälde aus. S. 178. 180. 192. 194. 198. 205. 237. 248. 249, 255. 272. 292. 312. 315.

Roos Frid. Lebte zu Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts, einer der geſchickteſten Thiermaler. S. 260.

Roſa Salvator. Geb. zu Neapel 1615. geſt. zu Rom 1673. Seine Landſchaften werden vorzüglich hochgeſchäzt. S. 257.

Rubens Peter Paul, geb. zu Köln 1577. geſt. zu Antwerpen 1640. Sein eigenes Kolorit, der

Reichthum in der Zuſammenſezung, das Feuer im Ausdruck, und in den Stellungen ſeiner Figuren iſt allgemein bekannt. S. 259. 263. 266. 306.

Del Sarto Andr. zu Florenz geb. 1488, geſt. 1530. ein Schüler des Coſimo Roſelli, kam dem Raphael ſehr nahe, zumal in der Warheit des Ausdrukes, in der Zeichnung, und in der Faltenlegung, blieb aber zurük in Anſehung des edlen Ausdrukes, und der ſchönen Köpfe. S. 257.

Saſſoferrato Joh. Bapt. von ſeinem Geburtsorte im Herzogthum Urbino, eigentlich Salvi genannt, ſtudirte in Rom unter Franz Penni, und kopirte die Werke groſſer Maler auf eine vorzügliche Art. Er ſoll nach 1550 geſtorben ſeyn. S. 256.

Schiavone Andreas zu Sebenigo geb. 1522., geſt. zu Venedig 1582. Er ſtudirte, ohne einen eigentlichen Lehrer zu haben, nach den Werken des Tizian, des Giorgione, und des Parmiggianino. Hiedurch erhielt er ein herrliches Kolorit, ſo ſich vorzüglich von Wärme empfahl, und ſtimmte zugleich ſeine Ideen angenehmer, und edler, als man ſie in der Schule von Venedig zu finden pflegt. Er lebte und ſtarb in häuslicher Dürftigkeit. S. 267.

Dal Sole Joſ. zu Bologna geb. 1654., geſt. 1719 Lernte die Kunſt bei Lorenz Paſinelli, ſtudirte nach den Werken des Raphael und der Caracci,

und

und nahm zulezt den angenehmen Stil des Guido Reni an. S. 257.

Strozza Bernard, insgemein Prete Genueſe, geb. zu Genua 1581. geſt. 1644. Malte anfangs in Genua, dann in Venedig. S. 256.

Tempeſta Anton zu Florenz geb. 1555. geſt. 1630. groß in Pferden, und in Feldſchlachten. S. 257.

Teniers David, der Vater des jüngeren David, zu Antwerpen geb. 1582., geſt. 1649. Er malte viele Jahre zu Rom unter Adam Elzheimer. S. 261.

Tiarini Alexander geb. zu Bologna 1577. geſt. 1668. Lernte bei Proſper Fontana, und nach deſſen Tode bei Barthol. Ceſi. Zu Florenz beſuchte er die Schule des Paſſignano. Sein Kolorit iſt kräftig, und ſeine Ideen über die gemeine Natur erhaben. S. 228.

Tintoreto Sieh Robuſti.

Tizian Sieh Vezelli.

Toornvliet Jakob, zu Leyden geb. 1941. geſt. 1719. Bei ſeinem Vater Abraham übte er ſich in Porträten, und verlegte ſich dann in Italien auf die Geſchichtmalerei. Seine Zeichnung iſt richtig, und ſein Kalorit ſchön. S. 261.

Turchi Alexander, zu Verona geb. 1582., geſt. 1648. ſtudirte zu Venedig, Bologna, Rom, und ſuchte die römiſche Zeichnung mit dem Kolorite von Venedig zu verbinden. S. 258.

Varotari Alexander, Padoanino genannt, wurde zu Verona 1590 gebohren, und ſtarb 1650. Die Farbengebung ſchwang er auf keine hohe Stufe; und ſeine Ideen verdienen wenig Empfehlung. S. 252. 272.

Vecelli Franz des großen Tizian Bruder: er ſoll ihm ſehr nahe gekommen ſeyn, und Gemälde verfertiget haben, die man für Giorgionis Werke hielt; verlegte ſich aber hernach auf die Kaufmannſchaft. S. 224.

Vecelli Horaz, Tizians Sohn, kam dem Vater nicht gleich, verſchwendete deſſen Vermögen, und ſtarb früh 1576. S. 204.

Vecelli Tizian, der gröſte Koloriſt, Bellinis Schüler, und Giorgionis Mitſchüler, zu Cadore gebohren 1477, geſt. 1576. Wenn ihn gleich Giorgione an Wärme des Pinſels übertraf, ſo verdient doch Tizian in den übrigen Rükſichten den Vorzug, auf welchen ihm ſein Fleiß, und ſein hohes Alter gerechten Anſpruch gab. S. 190. 202. 221. 222. 237. 250 255. 263. 265. 267. 268. 270. 271. 274. 286. 287. 294. 306. 308. 309. 315.

Veroneſe Paul, Sieh Caliari.

Vicentino Andreas zu Venedig geb. 1539. geſt. 1614. Schüler des jüngeren Palma, hatte ein ſchönes Kolorit, aber eine unrichtige Zeichnung. S. 180. 181. 191. 205.

Vivarini Bartholom. von Murano, gebohren zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, geſtorben 1476. Er hat, wie von jenem Zeitalter nicht anders zu vermuthen iſt, ſcharfe umriſſe und ein troknes Kolorit; aber die Falten ſind bereits ordentlich gelegt, und die Darſtellung, der Natur getreu, zeigt von einem richtigen Auge. S. 293.

Zago Santo, Titians Schüler, kam der Manier ſeines Lehrers ſehr nahe: er wurde bekannt um das Jahr 1560. S. 236.

Zanchi Anton, 1639 zu Venedig gebohren, gieng in die Schule des Franz Ruschi. Er liebte gräßliche Scenen, und hub den Ausdruk bis zur Uibertreibung. S. 315.

Zuccarelli Franz, aus dem Florentiniſchen, ließ ſich zu Venedig nieder, und arbeitete daſelbſt noch um die Hälfte unſers Jahrhunderts. S. 258.

Zucheri Friedr. gebohren zu S. Agnolo di Vado 1550. geſt. zu Ancona 1616. Lernte die Kunſt von ſeinem Bruder Thadeus, nahm aber in der Folge eine eigne Manier in der Zeichnung an. In der Erfindung war er reich und fruchtbar. S. 181. 257.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hofstäter, Felix Franz,

Nachrichten von Kunstsachen in Italien

Bd.: Erster Theil

1792

Coburg, Landesbibliothek -- B I 5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915243-4